



# A Dança e a Integração Comunitária

MIArq



**FACULDADE DE ARQUITETURA**  
UNIVERSIDADE DE LISBOA

O Centro de Artes Performativas em Moscavide  
Maria Inês Coelho da Silva Alves



# A Dança e a Integração Comunitária

## O Centro de Artes Performativas em Moscavide

Maria Inês Coelho da Silva Alves (Licenciada)

Projeto Final de Mestrado para a obtenção do grau de  
Mestre em Arquitetura

Orientação Científica:

Professor Doutor João Pernão

Professora Doutora Teresa Sá

Júri:

Professor Doutor António Santos (Presidente)

Professora Doutora Bárbara Massapina (Vogal)

Documento Definitivo

Lisboa, FA ULisboa, setembro 2020





# A Dança e a Integração Comunitária

## O Centro de Artes Performativas em Moscavide

Maria Inês Coelho da Silva Alves (Licenciada)

Projeto Final de Mestrado para a obtenção do grau de  
Mestre em Arquitetura

Orientação Científica:

Professor Doutor João Pernão

Professora Doutora Teresa Sá

Júri:

Professor Doutor António Santos (Presidente)

Professora Doutora Bárbara Massapina (Vogal)

Documento Definitivo

Lisboa, FA ULisboa, setembro 2020



*à Mãe, ao Pai e aos Irmãos*



# Agradecimentos

O presente relatório de projeto contou com importantes contributos durante a sua elaboração sem as quais não teria sido possível de concretizar.

Primeiramente gostaria de agradecer aos meus professores orientadores, Prof. João Pernão e Prof. Teresa Sá, pelo incansável trabalho e constante disponibilidade na orientação e condução de todo o processo pelo caminho que nos pareceu mais correto.

Agradeço à Prof. Isabel Duarte pela disponibilização de material relativo à componente comunitária da dança, bem como à Prof. Maria José Fazenda pelo esclarecimento relativo à história e evolução da dança.

Um agradecimento aos meus amigos que me apoiaram na coordenação dos dois caminhos formativos da arquitetura e da dança, bem como na conclusão desta fase da minha formação.

Finalmente, um profundo agradecimento ao meu pai e irmão Rodrigo pela partilha de perspetivas e conhecimento, de forma incansável, bem como à minha mãe e ao meu irmão Francisco pela constante disponibilidade e ajuda em todas as questões necessárias. A toda a minha família pelo infalível apoio ao longo de todo o percurso e processo, absolutamente crucial para o seu término.





# Resumo

O presente relatório de projeto propõe um estudo e reflexão sobre a relação entre a arquitetura e a dança, enquanto elementos fundamentais para a promoção de uma maior interação entre os habitantes e uma melhor integração comunitária.

Articulamos assim, a ideia de comunidade com abordagens arquitetónicas convergentes com a temática, tomando a dança, os espaços e os equipamentos enquanto fatores que permitem a aproximação entre indivíduos, visando a regeneração urbana e comunitária.

Este ensaio projetual, constituído pelo Centro de Artes Performativas, Mercado, Residência para Artistas e Jardim, incorpora uma dimensão urbano-arquitetónica ao invés de focar apenas um objeto, para que seja possível promover a interação e consequente metamorfose comunitária no bairro de Moscavide.

Assim, a proposta projetual apresentada tem como objectivo não só atrair jovens artistas oferecendo-lhes melhores condições de trabalho, que são muito escassas em Portugal, como e principalmente, promover a interação entre diferentes gerações, culturas e *modus vivendi*, ao criar espaços propícios à quebra de barreiras entre o bairro e os espaços contíguos, assim como ao encontro entre os seus habitantes e visitantes do bairro.



# Abstract

This project report proposes a study on the relationship between architecture and dance, as fundamental elements for the promotion of a greater interaction between the inhabitants towards a better integration of the community.

We thus articulate the idea of community with architectural approaches which converge with the theme, taking dance, spaces and equipment as factors that allows the individuals to come together, thus aiming at urban and community regeneration.

This project featured in the essay, is constituted by the Performing Arts Centre, Market, Artist Residence and Garden, is embedded with an urban-architectural dimension instead of focusing solely upon one object, so that it is possible to promote community interaction and consequent metamorphosis in the Moscavide neighborhood.

Thus, the presented project proposal aims to not only attract young artists by offering them better working conditions, which are very scarce in Portugal, but also and above all, to promote the interaction between different generations, cultures and *modus vivendi*, by creating spaces conducive to the breaking down of barriers between the neighborhood and adjacent spaces, as well as to the encounter between the neighborhood's inhabitants and its visitors.



# Acrónimos

SESC Pompeia - Serviço Social do Comércio

CONDEPHAAT - Conselho de Defesa do Património Histórico,  
Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo

CONPRESP - Conselho Municipal de Preservação do Património Histórico,  
Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo



# Índice

Agradecimentos	VII
Resumo	IX
Abstract	XI
Acrónimos	XIII
Índice	XV
Índice de Imagens	XIX
<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>I. Integração Comunitária</b>	<b>9</b>
1.A Comunidade Utópica	11
2. A Interculturalidade	17
3. A Intergeracionalidade	27
4. O Papel da Arquitetura na Integração Comunitária : O	
Exemplo do SESC Pompeia	33
<b>II. Dança, Espetáculo e Espaço Arquitetónico na Comunidade</b>	<b>41</b>
1. O Papel Comunitário da Dança e do Espetáculo	43
2. O Papel da Dança na Arquitetura e sua relação com o	
Espaço Projetado	49
3. Espaços Formais e Informais para a Dança	57
4. Casos de Estudo	67
O Espaço do Tempo - Rui Horta	67
Teatro Oficina - Lina Bo Bardi	73





# Índice

III. O Projeto do Centro de Artes Performativas em Moscavide	79
1. O Bairro de Moscavide	81
2. Projetos de Referência	87
2.1. Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas	87
2.2. Fundação Calouste Gulbenkian	95
3. O Centro de Artes Performativas em Moscavide	101
3.1. O Programa	103
3.2. O Gesto Urbano	107
3.3. O Gesto Arquitetónico	113
Considerações Finais	129
Fontes Consultadas	137
Anexos	147



# Índice de Imagens

## SESC Pompeia

i1. SESC Pompeia **p78**

Fonte: SESC São Paulo (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: [https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9780\\_](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9780_)

OCUPE+O+SESC+POMPEIA

i2. Axonometria do edifício do SESC Pompeia **p78**

Fonte: Rodolfo Martins (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/40359473/Sesc-Pompeia>

i3. Solario da SESC Pompeia **p.80**

Fonte: Nelson Kon (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <http://www.nelsonkon.com.br/sesc-pompeia/>

i4. Ateliêrs para cursos do SESC Pompeia **p.80**

Fonte: Nelson Kon (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <http://www.nelsonkon.com.br/sesc-pompeia/>

i5. Grande espaço de estar e convívio SESC Pompeia **p82**

Fonte: Nelson Kon (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <http://www.nelsonkon.com.br/sesc-pompeia/>

i6. Passagem aérea entre edifícios SESC Pompeia **p82**

Fonte: Nelson Kon (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <http://www.nelsonkon.com.br/sesc-pompeia/>

## O Papel Comunitário da Dança e do Espetáculo

- i7. Dança feminina nos rituais da tribo Zulu da África do Sul - a origem da Dança **p.88**

Fonte: Nota Positiva (Consultado a 3 de junho de 2020)

Disponível em: <https://notapositiva.com/tribo-zulu/#>

- i8. Dança masculina nos rituais da tribo Zulu da África do Sul - a origem da Dança **p.88**

Fonte: Vivimetalium (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://vivimetalium.wordpress.com/2015/09/18/tribo-zulu/>

- i9. Ballet de cour de Luís XIV - o início da codificação da Dança **p.88**

Fonte: Nicolas Cochin (Consultado a 3 de junho de 2020)

Disponível em: <https://cmbv.fr/en/node/2873>

## O Papel da Dança na Arquitetura e sua relação com o Espaço Projetado

- i10. Peça em Site Specific - a relação da Dança com a Arquitetura em que insere **p98**

Fonte: Gareth Brown (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/418060777896640201/>

i11. Walking on the Wall de Trisha Brown (1971) - A relação da Dança com a Arquitetura em que se insere **p100**

Fonte: Carol Goodden (Consultado a 3 de junho de 2020)

Disponível em: <https://frieze.com/article/trisha-brown-1936-2017>

i12. Versão de The Man walking down the side of the building de Trisha Brown - A relação da Dança com a Arquitetura em que se insere **p100**

Fonte: Mark Hanauer (Consultado a 3 de junho de 2020)

Disponível em: <https://www.washington.edu/news/2016/02/03/arts-roundup-bandaloop-igor-levit-and-the-trisha-brown-dance-company/>

i13. Espetáculos de rua em Lisboa, Chiado - A Dança no Espaço Urbano **p106**

Fonte: Miguel Carvalho (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/221802350372100025/>

i14. Bailes de rua no Rio de Janeiro - A Dança no Espaço Urbano **p108**

Fonte: Renan Oliveira (Consultado a 3 de junho de 2020)

Disponível em: <https://diariodorio.com/baile-e-blocos-infantis-no-rio-de-janeiro-em-2017/>

i15. Prática de Dança Comunitária **p94**

Fonte: Danças Comunitárias e Circulares (Consultado a 30 de agosto de 2020)

Disponível em: <https://www.facebook.com/events/igreja-de-palmeira/danca-comunitaria-gratuita/639793633411024/>

## Teatro Oficina - Lina Bo Bardi

i16. Preparação para o Espetáculo n'O Espaço do Tempo p98

Fonte: O Espaço do Tempo

Disponível em: <https://oespacodotempo.pt/wp-content/uploads/2019/12/Screen-Shot-2018-04-14-at-16.07.18.png>

i17. Convívio n'O Espaço do Tempo p104

Fonte: O Espaço do Tempo

Disponível em: <https://oespacodotempo.pt/wp-content/uploads/2019/12/Screen-Shot-2018-04-14-at-16.10.36.png>

i18. Espetáculo do programa escolar d'O Espaço do Tempo

Fonte: O Espaço do Tempo

Disponível em: <https://oespacodotempo.pt/projecto-escolar/>

i19. Teatro Oficina Uzyna Uzona **p122**

Fonte: Nelson Kon (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <http://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>

i20. Teatro Oficina Uzyna Uzona - O seu palco rua **p122**

Fonte: Nelson Kon (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <http://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>

i21. Teatro Oficina Uzyna Uzona - A intimidade com a cidade p124

Fonte: Nelson Kon (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <http://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>

i22. Teatro Oficina Uzyna Uzona - Esqioço da intenção p106

Fonte: Edson Elito

Disponível em: <https://teoriacritica13ufu.files.wordpress.com/2010/12/imagem47.jpg>

i23. Teatro Oficina Uzyna Uzona - Plantas p108

Fonte: Lina Bo Bardi

Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito/599d6afb22e38e93d000071-classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito-projeto-executivo-digitalizado>

i24. Teatro Oficina Uzyna Uzona - Cortes p108

Fonte: Lina Bo Bardi

Disponível em: [https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito/599d6c17b22e38e93d000078-classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito-projeto-executivo-digitalizado?next\\_project=no](https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito/599d6c17b22e38e93d000078-classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito-projeto-executivo-digitalizado?next_project=no)

## **O Bairro de Moscavide**

i25. Enquadramento de Moscavide p112

Fonte: Duarte Chambel

Disponível em: Arquivo do trabalho de turma no âmbito de Projeto

V

i26. A barreira física entre comunidades p116

Fonte: Produção do autor

i27. O Limite do Mercado p116

Fonte: Produção do autor

- i28. Estado decadente dos espaços p116  
Fonte: Produção do autor
- i29. Beco da Rua dos Combatentes da Grande Guerra p116  
Fonte: Produção do autor
- i30. O Mercado p116  
Fonte: Produção do autor
- i31. As ruas estreitas e escuras p116  
Fonte: Produção do autor

## Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas

- i32. Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas - Contrastes **p134**  
Fonte: Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas (Consultado a 1 de junho de 2020)  
Disponível em: <http://arquipelagocentrodeartes.azores.gov.pt/arquipelago-centro-de-artes-contemporaneas-e-o-projeto-distinguido-pelo-premio-fad-de-arquitetura-2016/>
- i33. Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas - Diálogos paralelos **p134**  
Fonte: José Campos (Consultado a 1 de junho de 2020)  
Disponível em: <https://www.sanindusa.pt/index.php?id=23&o=175>
- i34. Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas - Contrastes **p136**  
Fonte: José Campos (Consultado a 1 de junho de 2020)  
Disponível em: <https://www.sanindusa.pt/index.php?id=23&o=175>



i35. Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas - Black Box **p136**

Fonte: José Campos (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/04/10/culturaipsilon/noticia/a-bencao-da-arte-contemporanea-1691574#&gid=1&pid=4>

i36. Plantas do Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas p.124

Fonte: MENOS é MAIS

Disponível em: <http://www.habitarportugal.org/PT/projecto/arquipelago-centro-de-artes-contemporaneas/>

i37. Cortes do Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas p.124

Fonte: MENOS é MAIS

Disponível em: <http://www.habitarportugal.org/PT/projecto/arquipelago-centro-de-artes-contemporaneas/>

## Fundação Calouste Gulbenkian

i38. Fundação Calouste Gulbenkian - Exterior p140

Fonte: Ricardo Oliveira Alves (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/os-edificios-e-o-jardim/>

i39. Fundação Calouste Gulbenkian - o Diálogo interior com o jardim **p140**

Fonte: Ricardo Oliveira Alves (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/os-edificios-e-o-jardim/>

i40. Grande Auditório - Palco para Músicas do Mundo **p140**

Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/auditorios/grande-auditorio/#>

i41. Grande Auditório - Palco com cena preta e cenário **p140**

Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/auditorios/grande-auditorio/#>

i42. Grande Auditório - Palco com elevador 7 subido (coro e orquestra) **p140**

Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/auditorios/grande-auditorio/#>

i43. Grande Auditório - Palco com elevador 5 em arco e sem cortina **p140**

Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/auditorios/grande-auditorio/#>

i44. Grande Auditório - Palco para concerto com passagem cinematográfica **p140**

Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/auditorios/grande-auditorio/#>

i45. Grande Auditório - Palco com elevador 2 subido para conferências **p140**

Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/auditorios/grande-auditorio/#>

i46. Fundação Calouste Gulbenkian - Jardins **p142**

Fonte: Ricardo Oliveira Alves (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/os-edificios-e-o-jardim/>

i47. Fundação Calouste Gulbenkian - Auditório ao ar livre **p142**

Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/auditorios/anfiteatro-ar-livre/>

i48. Fundação Calouste Gulbenkian - Auditório ao ar livre em montagem **p142**

Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/auditorios/anfiteatro-ar-livre/>

i49. Fundação Calouste Gulbenkian - Auditório ao ar livre - Diálogo com a envolvente dos Jardins **p142**

Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian (Consultado a 1 de junho de 2020)

Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/auditorios/anfiteatro-ar-livre/>

## O Centro de Artes Performativas

i50. A Proposta Projetual p132

Fonte: Produção do autor

## O Programa

i50. Interação comunitária pela dança no espaço público p136

Fonte: Produção do autor

## O Gesto Urbano

i51. Planta de Implantação da Proposta Projetual p138

Fonte: Produção do autor

i52. Planeamento do espaço público de jardim e praça p138

Fonte: Produção do autor

i53. Articulação da proposta com a Rua 25 de Abril p138

Fonte: Produção do autor

i54. Zona da Igreja de Santo António p138

Fonte: Duarte Chambel

Disponível em: Arquivo do trabalho de turma no âmbito de Projeto

V

i55. Praceta José Augusto Gouveia p138

Fonte: Duarte Chambel

Disponível em: Arquivo do trabalho de turma no âmbito de Projeto

V

i56. Local da atual Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias  
p138

Fonte: Duarte Chambel

Disponível em: Arquivo do trabalho de turma no âmbito de Projeto

V

i57. Beco da Rua dos Combatentes da Grande Guerra p140

Fonte: Produção do autor

i58. Beco da Rua dos Combatentes da Grande Guerra p140

Fonte: Produção do autor

i59. Planeamento do espaço público da proposta p140

Fonte: Produção do autor

i60. Ligação da cota da Rua dos Combatentes da Grande Guerra à  
plataforma da praça da proposta projetual p140

Fonte: Produção do autor

i61. Esquício de pensamento do espaço público da proposta projetual  
p142

Fonte: Produção do autor

i62. Remate no plano de água p142

Fonte: Produção do autor

i63. Os bancos da zona do jardim p142

Fonte: Produção do autor

i64. Zona de deck p143

Fonte: Produção do autor

i65. Zona de mesas p143

Fonte: Produção do autor

## O Gesto Arquitetónico

i66. A pala do mercado p144

Fonte: Produção do autor

i67. Frente do mercado para o bairro p144

Fonte: Produção do autor

i68. O auditório exterior p146

Fonte: Produção do autor

i69. Entrada do auditório interior p146

Fonte: Produção do autor

i70. Planta da Residência para Artistas - Piso 1 p150

Fonte: Produção do autor

i71. Planta do Mercado - Piso 0 p152

Fonte: Produção do autor

i72. Planta do Centro de Artes Performativas - Piso -1 p153

Fonte: Produção do autor

i73. Planta do Estacionamento - Piso -2 p153

Fonte: Produção do autor

i74. Perfil AA' p154

Fonte: Produção do autor

i75. Perfil BB' p154

Fonte: Produção do autor

i76. Perfil CC' p155

Fonte: Produção do autor

i77. Perfil DD' p155

Fonte: Produção do autor

i78. Perfil EE' p156

Fonte: Produção do autor

i78. Perfil FF' p156

Fonte: Produção do autor

i79. Módulo Habitacional da Residência de Artistas p157

Fonte: Produção do autor

i80. Módulo do Mercado p157

Fonte: Produção do autor

- i81. Corte Transversal do Sistema Construtivo p158  
Fonte: Produção do autor
- i82. Esquiço do funcionamento do auditório p159  
Fonte: Produção do autor
- i83. Corte do auditório p159  
Fonte: Produção do autor
- i84. Vista geral da maquete 1:500 da proposta projetual p160  
Fonte: Produção do autor
- i85. Vista da Rua 25 de Abril p160  
Fonte: Produção do autor
- i86. Relação com o edificado p160  
Fonte: Produção do autor
- i86. Maquete 1:200 p160  
Fonte: Produção do autor
- i86. Escadas auditório p160  
Fonte: Produção do autor
- i86. Fachada do mercado e residência p160  
Fonte: Produção do autor







# Introdução



# Motivações de Partida

O tema *A Dança e a Integração Comunitária*, abordado no âmbito da arquitetura, surgiu do cruzamento de duas formações que decorrem paralelamente configurando um percurso académico pessoal e vivências académico-profissionais nas áreas disciplinares da arquitetura e da dança que permitiram perceber que ambas operam com o espaço, o corpo, o tempo e o movimento determinado pela fruição do espaço arquitetónico.

O facto de percorrer os dois percursos formativos levou-me desde cedo a procurar estabelecer um cruzamento de conceitos e princípios que articulassem melhor a ligação destas duas disciplinas criando-me no entanto uma certa inquietação quanto à melhor maneira de o fazer.

A dança resulta de um corpo movimentando-se no tempo e no espaço, e a arquitetura trabalha com este movimento aplicado à usabilidade dos percursos urbanos e objetuais, no quotidiano.

Enquanto bailarina clássica, contemporânea e urbana, tenho consciência de que a formação na dança procura desenvolver a sensibilidade e consciência espacial, aliada à leitura e vivência do espaço pelo movimento, algo que se foi refletindo na abordagem e conceção do espaço arquitetónico. As aprendizagens obtidas na formação em arquitetura conduziram-me igualmente ao desenvolvimento de um olhar, sensibilidade e entendimento do espaço que se vem manifestando quer na relação espaço-sociedade, quer numa nova dimensão espacial da dança.

Para além do ponto de convergência das duas áreas disciplinares, e relativamente ao sistema corpo-espaço-tempo ou, dito de outra forma, relativamente à dimensão corpórea do espaço, a temática da comunidade revelou-se ser, igualmente, transversal à arquitetura e à dança, introduzindo

assim uma perspectiva conceptual assente na triunidade arquitetura-dança-comunidade. A arquitetura trabalha o espaço, projetando a sua conceção, organização e hierarquização tendo em conta, sobretudo, as pessoas, tendo assim um impacto acentuado no *modus vivendi* da comunidade.

A dança, iniciando-se nas ruas e unindo comunidades, parte da intenção de expressão, de convivência e reflexão pelo que tem um significativo impacto no estabelecimento e desenvolvimento de relações, bem como na reflexão crítica sobre a dinâmica comunitária, sendo que atualmente já existem programas e atividades de dança totalmente voltadas para a ação e integração comunitária.

Assim sendo, procurámos analisar, neste trabalho, estudos e reflexões relativas ao cruzamento da dança e da arquitetura com foco nos dois pontos acima enunciados, o sistema corpo-espaço-tempo e a integração comunitária, tendo por base exemplos da contemporaneidade que reflitam abordagens às problemáticas levantadas.

# Objeto e Objetivo

## Objeto

O presente trabalho pretende abordar a relação entre as artes performativas, sobretudo a dança, e a arquitetura, focando as suas capacidades de promoção da integração e metamorfose comunitária através do espaço projetado.

## Objetivo

O objetivo central do trabalho foca a conceção de novos espaços projetados, fundados em programas que resultam de uma estratégia que, considerando a sua funcionalidade, se traduz em espaços multifuncionais ou específicos (espaços formais e informais para a dança), pensados para a promoção de dinâmicas de interação comunitária.

Assim, o objetivo orienta-se para a investigação e compreensão das especificidades técnicas, concetuais e formais dos espaços para as atividades da dança e das artes performativas, enquanto matéria fundante do ato projetual em arquitetura, partindo da relação entre a arquitetura e a dança, igualmente entendida como um ponto fundamental na regeneração arquitetónica e social de espaços urbanos.

Nesta linha de raciocínio, propomos projetar um espaço arquitetónico-urbano para a dança e artes performativas, que possa quer apoiar os trabalhadores destas áreas, quer qualificar o espaço urbano de Moscavide, quer promover uma maior interação comunitária.

# Metodologia e Organização

No processo de elaboração do trabalho optou-se por uma metodologia de trabalho cuja primeira fase correspondeu a uma análise do local de intervenção, o bairro de Moscavide, para compreensão do local, tendo em conta as circunstâncias comunitárias, urbanas e arquitetónicas atuais. Partindo desta análise foi possível confirmar que o tema a abordar fazia sentido no local, bem como compreender quais as problemáticas mais acentuadas ao nível quer do edificado quer da população aí residente. Posteriormente iniciou-se uma pesquisa bibliográfica para o estudo da temática a abordar que permitiu a construção do referencial científico que orienta os grandes temas que originam o corpo teórico da dissertação, a escolha dos casos de estudo e as opções projetuais. A intenção de realizar entrevistas a informadores privilegiados e à população do bairro, bem como de visitar, e, em alguns casos, visitar equipamentos relevantes como o Teatro Nacional de São Carlos, o Teatro do Campo Alegre, a Casa da Música e Fundação Calouste Gulbenkian, revelou-se impossível de concretizar, em tempo útil, por força do confinamento originado pela pandemia de COVID 19, pelo que optámos pelo recurso a dados recolhidos antes desta situação, bem como à memória de vivências passadas em alguns destes equipamentos enquanto bailarina, em situações de aulas, ensaios e espetáculos. As circunstâncias anómalas, provocadas pela situação pandémica, sob as quais o presente trabalho foi elaborado têm impacto no resultado final, e no processo, visto que originaram a emergência de restrições e impossibilidades que forçaram a revisão e alteração da metodologia a seguir. Em termos estruturais, o trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro capítulo, **Integração Comunitária**, parte da ideia de **A**



*Comunidade Utópica* relativa ao conceito de comunidade com os seus simbolismos, promessas e sonhos, tendo como pano de fundo a dualidade liberdade-segurança que é analisada em profundidade na obra de Zygmunt Bauman. No segundo ponto, *A Interculturalidade*, analisámos uma das maiores problemáticas e que oferece maior dificuldade em equilibrar nas comunidades, a mistura de culturas. Para tal, Zygmunt Bauman volta a ser um autor de referência, tal como Filomena Silvano e George Simmel. A seguir, focamo-nos em *A Intergeracionalidade*, procurando aprofundar o tema das relações entre gerações, seus atritos, principais causas de afastamento, bem como soluções e programas para a promoção do encontro e estabelecimento de relações entre diferentes gerações. Para esta parte o estudo internacional da Unesco, que cruza as diferentes problemáticas, programas e seus resultados no âmbito da intergeracionalidade, de Alan Hatton-Yeo e Toshio Ohsako, tal como o pensamento de Cristina Palmeirão e Isabel Menezes tiveram forte importância e impacto no aprofundar do conhecimento científico da temática. No quarto e último ponto, *O Papel da Arquitetura na Interação Comunitária - SESC Pompeia*, é feita uma abordagem ao impacto e influência da arquitetura na comunidade e sua organização social para compreender de que forma o espaço projetado pode ajudar a atenuar as problemáticas levantadas nos pontos anteriores. Para tal recorre-se ao caso de estudo do SESC Pompeia, de Lina Bo Bardi, em que se procura compreender a aplicabilidade prática das noções teóricas de uma arquitetura para a comunidade que promova a interação comunitária. O segundo capítulo, *Dança, Espetáculo e o Espaço Arquitetónico na Comunidade*, aborda em primeiro lugar *O papel Comunitário da Dança*

*e do Espetáculo* em que é feita uma pesquisa e reflexão relativa à origem comunitária da dança, à sua implicação na esfera emocional, identitária, expressiva e relacional, e ao conceito de dança comunitária adjacente aos vários programas de dança que promovem a interação comunitária. Nesta parte, autores como Hugo Cruz e Eugène Van Erven foram referências muito importantes. O segundo tema trabalhado, *O Papel da Dança na Arquitetura e a sua Relação com o Espaço Projetado*, corresponde a uma abordagem relativa ao estabelecimento de uma ponte entre a arquitetura e a dança, baseada no sistema corpo-espço- tempo, origem de ambas as áreas disciplinares. Os autores Fabiana Ultra Britto, Paola Berenstein Jacques e Juhani Pallasmaa assumiram um papel crucial na elaboração deste ponto. O terceiro aspeto, *Espaços Formais e Informais para a Dança*, refere-se a uma abordagem histórica sobre as diferentes vertentes da dança, resultantes do seu desenvolvimento e progresso técnico, associado a um afastamento do seu público e do seu local de origem, a rua, levando à bifurcação da dança numa vertente popular, mais próxima da comunidade, da cidade e do espaço público, e outra mais erudita, de palco e estúdio, que constrói uma barreira entre artista e público. Nesta parte, Rafael Guarato, Eleanora Gabriel e Francisco Paiva permitiram compreender melhor as implicações de cada vertente e os seus espaços de atuação, bem como as necessidades técnicas; o quarto e último ponto corresponde aos Casos de Estudo, O Espaço do Tempo, programa de residências artísticas e Teatro Oficina de Lina Bo Bardi, e resulta de um estudo da aplicação prática dos conteúdos abordados nos pontos anteriores.

O terceiro capítulo, *O Projeto do Centro de Artes Performativas* em

Moscavide corresponde à componente projectual, que de certa forma materializa o conteúdo teórico abordado nos capítulos anteriores. Num primeiro ponto, ***Moscavide***, é realizada uma análise do local de intervenção relativa às circunstâncias atuais a nível social e urbano para compreensão das potencialidades e problemáticas existentes e necessárias a considerar na intervenção. Relativamente ao segundo ponto, apresentam-se os Projetos de Referência, Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas e a Fundação Calouste Gulbenkian, projetos que se constituem como referências programáticas e concetuais, cuja abordagem foi relevante para a nossa proposta, inspirando a nível técnico e concetual as nossas opções. O terceiro ponto, ***O Centro de Artes Performativas***, corresponde ao ponto de apresentação do programa, exposição da proposta projectual para o local e aos desenhos finais da mesma e em que fica clara a ligação estabelecida entre o entendimento teórico construído e a sua aplicabilidade prática na conceção de espaço projetado.

As Considerações Finais assentam numa reflexão crítica relativa às abordagens, expectativas e conclusões obtidas relativamente à esfera comunitária da dança/artes performativas e da arquitetura, e à potencialidade desta por via do desenho de espaço público e equipamentos urbanos potenciarem uma interação positiva intra e multi comunitária no bairro de Moscovide.



# I. Integração Comunitária



# 1. A Comunidade Utópica

“(...) a comunidade é um lugar “cálido”, um lugar confortável e aconchegante. É como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, como uma lareira diante da qual esquentamos as mãos num dia gelado. (...) Mas nunca desejamos má sorte uns aos outros, e podemos estar certos de que os outros à nossa volta nos querem bem”<sup>1</sup>.

1. Bauman, 2003, p. 7 e 8

2. Ibid

3. Ibid, p.9

O conceito de comunidade encerra uma certa dimensão utópica, pois remete-nos para uma realidade idealizada, da qual o conflito não faz parte, funcionando tudo e todos em perfeita harmonia. Como refere Bauman<sup>2</sup>, na sua dimensão inicial, está associada constantemente a algo positivo, que promete condições prazerosas, um espaço seguro, protetor, um abrigo proporcionador de felicidade e bem-estar, que permite o relaxamento garantindo o consenso entre os seus membros não permitindo a entrada do desconhecido que ponha em causa a ordem estabelecida.

Assim, esta realidade comunitária ofereceria aquilo que a população mais procura, muito em particular, uma vida sem conflitos, sem solidão, sem insegurança e medo, onde o *outro*, o diferente, é recusado exactamente por poder pôr em causa essa harmonia. Esta comunidade constitui-se como uma tipologia de mundo utópico, “que não está, lamentavelmente, ao nosso alcance, mas no qual gostaríamos de viver e esperamos vir a possuir”<sup>3</sup>. Esta é uma realidade apenas idealizada, uma projecção de futuro que nunca se tornará presente. Esta realidade idílica, adjacente à ideia de comunidade anteriormente referida, apesar de ser considerada a realidade perfeita pela qual a

4. Bauman, 2003, p.9, 10

5. Ibid, p.10

6. Ibid

7. Bauman, 2011.

Tradução do autor a partir do texto original:

"there are two essential values which are absolutely indispensable for a satisfying rewarding relatively happy life: one is security, the other is freedom. You can't be happy, you can't have a decent and dignified life in the absence of one of them"

população anseia, constitui-se como um paraíso perdido, porque, como explica Raymond Williams, exige "lealdade incondicional e trata tudo o que ficar aquém de tal lealdade como um ato de imperdoável traição"<sup>4</sup>, o que implica abdicar da liberdade individual, em benefício da segurança individual e coletiva. Assim, esta ideia de comunidade origina um ambiente opressivo, sustentado pelas promessas prazerosas que lhe estão associadas, sendo "O preço pago em forma de liberdade também chamada «autonomia» , «direito à auto-afirmação» e «à identidade» . Qualquer que seja a escolha, ganha-se alguma coisa e perde-se outra"<sup>5</sup>. Vejamos: seguindo ainda o raciocínio de Bauman<sup>6</sup>, por um lado, não pertencer a uma comunidade significa não ter proteção; mas por outro, integrar uma comunidade, poderá significar perder a liberdade individual. Então, partindo da noção de que esta comunidade utópica assenta na troca da liberdade individual pela segurança individual e coletiva, o indivíduo coloca-se numa situação de grande desequilíbrio ao ter de escolher entre a liberdade e a segurança, visto que lhe é inato necessitar de ser livre e de se sentir seguro, "Há dois valores essenciais que são absolutamente indispensáveis para uma vida relativamente feliz e satisfatória: um é a segurança, o outro é a liberdade. Não se pode ser feliz, não se pode ter uma vida decente e digna na ausência de um deles (...) Segurança sem liberdade é escravidão. Liberdade sem segurança é completo caos, incapacidade de fazer algo, de planejar algo, até de sonhar com algo"<sup>7</sup>, então a segurança e a liberdade são dois pontos de capital importância na organização e funcionamento de uma sociedade e que devem ser equilibrados de forma a que se consiga que o indivíduo seja livre até ao ponto em que o outro também o pode ser, de igual forma



e sentir-se respeitado e seguro. Mas tal como explica Bauman é muito difícil conseguir esse equilíbrio numa sociedade, o que habitualmente acontece é que numa sociedade prevaleça um ou outro, “A segurança e a liberdade são dois valores igualmente preciosos e desejados que podem ser bem ou mal equilibrados, mas nunca inteiramente ajustados e sem atrito”<sup>8</sup>. “Cada vez que tens mais segurança, abdicas de um pouco da tua liberdade (...). Cada vez que tens um pouco mais de liberdade, abdicas de parte da tua segurança”<sup>9</sup>. Nunca se alcançará o equilíbrio perfeito, poder-se-á, no entanto, aproximar deste.

Toda a reflexão expressa anteriormente, e fundada nos pressupostos da construção conceptual de Bauman pode conduzir a uma perspetiva de comunidade assente no fechamento de um certo grupo em si mesmo, dentro do qual a individualidade e a liberdade são sacrificadas em prol da comunidade e da segurança. Teremos assim, um grupo de iguais que rejeita os diferentes que a ele não pertencem.

É esta recusa face ao outro que caracteriza a ideia de comunidade que está presente no bairro pré-existente de Moscavide, que, com o trabalho de ensaio projetual pretendemos reverter, no sentido da construção de um todo aberto, em que a interação entre os indivíduos resulte, ou seja potenciada pela estratégia de requalificação, proposta neste projeto para as artes performativas.

Chegados aqui, e tomando como referência a realidade a que fomos e estamos sujeitos devido ao Covid-19, podemos ter uma perceção mais clara e empírica desta dualidade liberdade-segurança, e da forma como esta se move lado a lado com a dualidade individualidade-comunidade. Vivendo numa era e país em que a liberdade do indivíduo, nos termos

8. Bauman, 2003, p.10

9. Bauman, 2011.

Tradução do autor a partir do texto original “Each time you get more security, you surrender a bit of your freedom (...) Each time you get a bit more freedom, you surrender part of your security”.

anteriormente explicitados, é um direito, e em que aparentemente a opressão é algo ultrapassado, em que um indivíduo querendo fazer ou dizer algo tem essa liberdade, apesar de esta incluir consequências, repentinamente fomos colocados numa posição em que sair de casa para atividades que são consideradas básicas e imprescindíveis se tornou crime, em que somos questionados sobre o que vamos fazer e porque estamos fora de casa, em que deixamos de ter acesso aos nossos postos de trabalho e estamos sujeitos a um conjunto de regras muito rígidas para que estejamos em segurança. Neste caso a individualidade toma proporções muito reduzidas relativamente à comunidade, visto que o indivíduo deixa de depender apenas de si para estar em segurança, dado que se quebrar as regras e for livre, pode colocar em causa a segurança e saúde de toda a comunidade e a sua.

Este é um exemplo em que o binómio segurança-liberdade encontra o seu equilíbrio no desequilíbrio total, isto é, para salvar vidas e manter um grupo seguro, atingindo o equilíbrio, há necessidade de condicionar a liberdade desse mesmo grupo momentaneamente, ou seja, desequilibrar o referido binómio. Com esta oscilação, o outro binómio, individualidade-comunidade, também se altera, havendo uma maior preocupação com o todo ao invés de unicamente com o singular. Durante este período, apesar de existirem algumas ações egoístas, também se verificou uma maior entre-ajuda, união, e um renascer da ideia de colectivo numa sociedade marcada pelo individualismo, ou seja onde a liberdade prevalece sobre a segurança.

A coesão de uma comunidade, no caso em estudo (o Bairro de Moscavide), e a sua relação com outras comunidades ou grupos, isto

é, a interação comunitária, assenta em dois grandes problemas: as diferenças culturais e, as diferenças etárias ou geracionais. Estes dois pontos têm grande influência no funcionamento de cada comunidade, sendo proporcionadores do fechamento de cada uma ao invés da sua abertura, indo assim ao encontro da noção de comunidade fechada anteriormente apresentada e que consideramos como negativa.

No caso em estudo, grupos e indivíduos distanciam-se e isolam-se, contribuindo para uma fragmentação grupal, e formando núcleos fechados que criam problemas de funcionamento da comunidade como um todo.

É nesta linha de raciocínio que se fundamenta a estratégia de intervenção adjacente à solução urbano-arquitetónica que preconizamos, tendo em vista a criação de espaços urbanos e arquitetónicos que contribuam para a promoção de maior interação social e intergeracional, e consequentemente a promoção de uma comunidade mais aberta e integradora, a par de uma arquitetura disciplinarmente coerente.



## 2. A Interculturalidade

A mistura de culturas ou interculturalidade é uma realidade do mundo globalizado, que se vai tornando cada vez mais num problema ao nível da organização social económica e política da sociedade contemporânea. Tendo em conta que há cada vez mais facilidade de circular pelo mundo, e que estamos a percorrer um caminho que afirma a mestiçagem cultural, algo que já se verifica em grandes metrópoles por todo o mundo, como é o exemplo de Los Angeles, Londres, Tóquio ou S. Paulo é necessário cada vez mais aprendermos a viver com o outro, diferente de nós.

10. Bauman, 2005, p. 33

À escala das cidades, podendo estas ser totalmente diferentes entre si, ao nível dos espaços construídos e das diferentes culturas que nelas habitam, verificamos sempre algo em comum, “(...) as cidades são lugares cheios de desconhecidos que convivem em estreita proximidade”<sup>10</sup>, ou seja, são o ‘caldeirão que cozinha a mestiçagem cultural’, de que é exemplo a mestiçagem brasileira encarnada pela expressão musical em que pontifica o músico Gilberto Gil . Esta proximidade contínua com indivíduos diferentes conduz a um estado igualmente contínuo de incerteza e possível alerta que pode levar, em alguns casos, a uma certa agressividade latente.

O que está em causa no modo de vida urbano é um conflito entre a necessidade inata do indivíduo se sentir seguro e da perceção de que o convívio com outros culturalmente diferentes representa uma ameaça à sua segurança, no sentido de este retratar o desconhecido, o imprevisível, o incerto e o incontrolável. Com a intenção de se proteger e garantir a sua segurança, o indivíduo rejeita o desconhecido e rodeia-se de iguais a si, “A atitude mais antiga (...) consiste em repudiar pura e simplesmente

11. Lévi-Strauss, 2000, p. 17

12. Simmel 2011, p.133

13. Silvano, 2010, p.28

14. Bauman, 2003, p. 102

as formas culturais, morais, religiosas, sociais e estéticas mais afastadas daquelas com que nos identificamos”<sup>11</sup>.

A referida noção de desconhecido e diferente vai ao encontro do entendimento de estrangeiro de Simmel, ao referir-se a ele não “(...) como o viajante que chega um dia e volta a partir no dia seguinte, mas antes como a pessoa que chega hoje e permanecerá amanhã”<sup>12</sup>, sendo que “a sua posição no grupo é essencialmente determinada pelo facto de ele não fazer parte desse grupo desde início, de ele lhe ter introduzido características que não lhe são próprias e que não podem sê-lo”<sup>13</sup>.

Procurando rodear-se de iguais e rejeitando os estrangeiros, os indivíduos aproximam-se da ideia de comunidade referida no ponto anterior, que se isola, formando um grupo fechado e intolerante. Este fechamento acaba por ter tradução territorial numa separação espacial, em que as minorias se encontram forçadas a permanecer dentro de um limite espacial que lhes é imposto, sendo que a maioria dominante podendo circular por onde quiser, escolhe não o fazer, também por razões de segurança e por distanciamento cultural. A esta separação espacial está adjacente uma separação sociocultural que resulta no emergir de guetos e minorias económica e socialmente marginalizadas.

Os referidos guetos, enquanto grupos, funcionam tendo por base a noção de que “A segurança, (...) num mundo inexoravelmente individualizado e privatizado, é uma tarefa que toca a cada indivíduo. A «defesa do lugar», vista como condição necessária de toda segurança, deve ser uma questão do bairro, um «assunto comunitário»”<sup>14</sup>.

Nesta linha de raciocínio, os guetos não configuram grupos em iguais circunstâncias e condições entre si, podendo ser distinguidos em guetos

pobres e guetos ricos, como explica Bauman<sup>15</sup>, sendo que estes contêm em si realidades totalmente diferentes, se não opostas.

Os guetos pobres formam-se pelo isolamento forçado, sendo que os seus habitantes não têm escolha, são obrigados a permanecerem dentro dos limites territoriais que os configuram, o que acentua o sentimento de insegurança face ao exterior e a necessidade de permanência no seu espaço cultural de conforto, pois tal como afirma Wacquant<sup>16</sup>, “Os guetos reais são lugares dos quais não se pode sair (...) os habitantes dos guetos negros norte-americanos «não podem casualmente atravessar para o bairro branco adjacente, sob pena de serem seguidos e detidos, quando não hostilizados, pela polícia»”.

Por outro lado, os guetos ricos formam-se pelo auto-isolamento, por vontade própria dos seus habitantes, que comungam dos mesmos valores culturais, económicos e sociais, os seus iguais, e que fizeram esta escolha, sabendo que o limite espacio-territorial que criaram para si é apenas para a sua própria proteção e que o podem trespassar. Assim, “o principal propósito do gueto voluntário, ao contrário, é impedir a entrada de intrusos — os de dentro podem sair à vontade”<sup>17</sup>.

Estes guetos seguem o ideal de que “(...) a chave é a segurança, o que significa vedações e muros em redor do edifício, guardas certificados que vigiem as entradas a todas as horas e toda uma série de instalações e serviços”<sup>18</sup>. Assim sendo, partindo da individualização grupal assente em serem iguais culturalmente, estes grupos fecham-se na procura de refúgio dos perigos e decadência que se encontra no exterior, deixando para trás populações nessa mesma circunstância e realidade decadente que não têm forma de sair dela, privando-os do acesso aos outros lugares

15. Bauman 2005

16. Bauman, 2003, p.106

17. Ibid., p.106

18. Teresa Caleira *in* Bauman, 2005, p.36

19. Teresa Caleira *in* Bauman, 2005, p.35

20. Zukin *in* Bauman, 2005, p.

21. Bauman, 2005, p. 37

de segurança e conforto.

Um dos grandes exemplos desta realidade é a cidade de São Paulo no Brasil.

“São Paulo, hoje em dia, é uma cidade de muralhas. Levantam-se por toda a parte barreiras materiais: à volta das casas e dos blocos habitacionais, dos parques, das praças, dos prédios de escritórios e das escolas (...). Uma nova estética da segurança preside a todo o tipo de construções, e impõe uma lógica sem precedentes baseada na vigilância e no isolamento. (...)

Existem condomínios fechados que pretendem ser mundos à parte. A publicidade promete que é possível ter no seu interior uma “vida total”, o que significa a possibilidade de abandonar o meio ambiente da cidade, cada vez mais deteriorado”<sup>19</sup>.

Paralelamente a São Paulo, como explica Zukin, em Los Angeles, os “ (...) helicópteros trovejam nos céus sobre os guetos, a polícia persegue jovens como presumíveis bandidos, os donos das casas compram todo o tipo de defesa armada que puderem ... ou que tiverem coragem de usar”<sup>20</sup>.

A cidade que os grupos consideram proteger os indivíduos uns dos outros, acaba, como é visível, por fragmentar a comunidade que nela habita, “De algum tempo a esta parte, paradoxalmente, as cidades construídas com o propósito de proteger os seus habitantes parecem associar-se mais ao perigo do que à segurança”<sup>21</sup>.

Perante a rejeição sentida relativamente à maioria dominante, as minorias



caem numa situação de limbo incerto reagindo de diferentes formas. Uma parte do grupo tenta integrar-se na sociedade, correndo o risco de não ser aceite e de deixar de ser considerado como pertencente ao grupo minoritário do qual é oriundo; uma outra parte tenta impôr-se face ao seu desagrado relativamente à condição a que é remetida, gerando conflitos; e uma terceira parte fecha-se no seu grupo de iguais, rejeitando os diferentes e apropriando-se do limite espacial que lhe foi imposto e que conseqüentemente os representa, transformando-o na fronteira entre grupos.

Face a esta realidade que reflecte a falta de condições e recursos para as minorias, a tolerância mútua torna-se cada vez menor, levando a que confrontos e atritos subam de nível.

Assim, esta cidade pressupõe a existência desta intolerância, denominada por Bauman de Mixofobia, que pode ser entendida como

“A mixofobia manifesta-se neste caso pela tendência que impele a procurar ilhas de semelhança e igualdade no meio do mar da diversidade e da diferença”<sup>22</sup>.

Esta maneira de ver o *outro* parte do pressuposto de que é mais seguro permanecer numa bolha de auto-isolamento, sem parecer dar conta de que quanto mais o indivíduo se isola e fecha, mais intolerância desenvolve e maior necessidade sente de se auto-fechar, uma vez que “A paranóia mixofóbica é um círculo vicioso que age como uma profecia portadora do gérmen da sua própria realização”<sup>23</sup>, levando a que a mesma se desenvolva em efeito bola de neve.

22. Bauman, 2005, p. 40

23. Ibid., p. 46

24. Bauman, 2005, p.43

25. Ibid, p.44

Importa agora perceber que a Mixofobia está adjacente à Mixofilia que é igualmente intrínseca à cidade, “A vida urbana é um assunto que provoca intrínseca e irremediavelmente, emoções opostas”<sup>24</sup>, isto porque na cidade, “a variedade é uma promessa de oportunidades, de oportunidades diferentes e múltiplas, de oportunidades para todos os gostos e aptidões”<sup>25</sup>, tornando-a assim atraente para quem a habita.

Se por um lado o desconhecido e inesperado é fator de insegurança e medo, por outro é igualmente um dos pontos mais atraentes da vida na cidade, tendo em conta a diversidade, a informação, as oportunidades, o ritmo de vida e a novidade constante.

Assim, a Mixofilia, tal como a Mixofobia, constituem fatores intrínsecos à cidade que existem e se desenvolvem por si, sendo a Mixofilia aquele que a torna viciante e que leva a que perante o medo do desconhecido as pessoas não abandonem a cidade.

Defendemos neste Projecto Final de Mestrado a necessidade de encontrar uma estratégia que promova a Mixofilia em detrimento da Mixofobia para que o medo e a sensação de insegurança que conduz à discriminação e falta de comunicação seja atenuado e a vida urbana deixe de ser fragmentada e distribuída por condomínios fechados e bairros claustrofóbicos. Ao defendermos a importância da interação cultural defendemos a construção de espaços urbanos que a promovam, em vista à construção de “pontes” que permitam o conhecimento do *outro* e o esbatimento do desconhecido como o construtor da insegurança e do medo.

Tendo em conta que, relativamente à mistura de culturas, a principal causa do medo e insegurança que leva às atitudes mixofóbicas é o facto

de estarmos perante pessoas com costumes, hábitos, ideais e culturas que são desconhecidos, tornando-as numa fonte de perigo pela imprevisibilidade das suas ações, uma das principais formas de atenuar esta reacção das pessoas, em termos gerais, é permitir uma maior comunicação entre elas, sendo que em termos arquitetónicos nos parece ser por via do desenho urbano para as pessoas, como defende Jan Gehl nos seus livros “Cities for People” e “Life between Buildings”<sup>26</sup>.

26. Gehl, 2013; Gehl, 2006

27. Bauman, 2003, p.97

O diálogo entre culturas, é a “(...), única ação que poderia superar a atual incapacidade dos potenciais agentes políticos da mudança social”<sup>27</sup>. Promover a comunicação entre a comunidade, dando a conhecer os ideais e costumes, informação, experiências, modos de pensar e de viver, leva a que nos aproximemos do que nos é estranho, diminuindo drasticamente o nível de perigo que “carrega” em si e, desta forma, atenuando a Mixofobia e os comportamentos adjacentes a esta como o autofechamento e a intolerância.

Ao projectarmos com consciência e intenção criando espaços que promovam o convívio, o diálogo e o conhecimento das diferentes culturas que coexistem, por via de uma arquitetura para as pessoas, como anteriormente referido, chega-se a um incremento da tolerância.

Por outro lado, o multiculturalismo, tal como de processos de apropriação do espaço, absolutamente específicos, tem subjacente a ascensão da Mixofilia em relação à Mixofobia, pelo que a mistura de culturas ganha um peso positivo na vida urbana, no sentido das novas oportunidades, de aprendizagem de ideais e culturas diferentes. Pressupõe ainda, uma noção de comunidade mais aberta e tolerante para com a sua população e relativamente a outras comunidades. Assim, o multiculturalismo promove

a interação comunitária e refuta a noção de comunidade referida anteriormente, em que a identidade e o compromisso do indivíduo está diretamente associada ao grupo em que este se insere, levando-o a não ter direito de escolha nem possibilidade de negociação relativamente a esta questão.

Aqui chegados, podemos afirmar que a cultura tem então um papel paradoxal na comunidade, por um lado é um dos maiores fatores aglutinadores da mesma, e por outro, uma das maiores razões para fragmentação da população devido à sua diversidade e variedade num mesmo limite espacial. Assim sendo, o trabalho de proporcionar condições para que a cultura seja um fator de união, atenuando o seu efeito de isolamento é imperativo numa realidade em que a mistura e diversidade é cada vez maior. Há então, a necessidade de promover o encontro, a conversa, a interação entre diferentes culturas, e é urgente que haja partilha das diferentes realidades, ideias e aprendizagens associadas a estas culturas para que a comunidade se una, mas abrindo-se aos outros, ao invés de se enclausurar. É aqui que a arquitetura, sobretudo na sua dimensão urbana assume um papel absolutamente determinante ao dar forma desenhada a uma estratégia orientada para as pessoas, como referimos anteriormente.

Indo ao encontro da matéria exposta no ponto da Comunidade Utópica, a questão central da problemática da interculturalidade é o equilíbrio segurança-liberdade, visto que as reações face aos estrangeiros, na perspetiva de Bauman, são provenientes do medo que estes causam, da sensação de insegurança que se instala, e do sentimento de revolta

que resulta nas reações destes grupos minoritários, que causam tanto atrito e conflito.

Assim sendo, deve haver, novamente um equilíbrio da “balança”. Ao invés da construção de uma realidade, em que a falta de segurança da maioria dominante está diretamente ligada ao cultural e socialmente diferente e desconhecido, e vice-versa, acrescido de falta de liberdade das minorias, devemos contribuir para a construção de uma realidade multi e inter relacionada, seja cultural, territorial e social, traduzida num desenho de cidade promotor dessa mesma construção.



### 3. A Intergeracionalidade

O final do século XX deu lugar a uma realidade de inovação e avanço em várias áreas (industrial, tecnológica, urbana, social e mesmo política), levando a que as condições de vida e mesmo os ideais e os hábitos das populações mudassem. Apesar de os acontecimentos não serem transversais mundialmente, há algumas circunstâncias e mudanças que se verificou serem comuns a vários países, como o aumento da esperança média de vida e a regressão da natalidade, conduzindo ao aumento do número de idosos, e por sua vez, ao envelhecimento populacional<sup>28</sup>.  
Perante esta nova realidade há uma necessidade de tomar medidas e traçar planos para integrar este grupo etário, fomentar a tolerância e a entre-ajuda das várias gerações. Assim sendo,

“Ciclicamente, desde 1982 (...) hasteiam-se bandeiras em prol dos direitos das pessoas idosas, suscitando um conhecimento global sobre as questões relacionadas com a velhice e com o envelhecimento”<sup>29</sup>.

A esta nova realidade em que “ser velho «dura» mais tempo do que antigamente”<sup>30</sup>, junta-se a emergência da nova “Sociedade em Rede”<sup>31</sup>, do isolamento e fechamento resultante da perda do contacto real entre indivíduos em prol do aumento do contacto virtual. O indivíduo fecha-se na sua esfera e rege as suas ações e relações através da “economia de afetos”<sup>32</sup>.

“(...) é fácil conectar, fazer amigos, mas a maior atração é a facilidade em desconectar (...). Se tens (...) conexão off-line, conexão real, cara a cara, corpo com corpo, olhos nos olhos, então o final da relação é sempre um

28. Hatton-Yoe, 2000

29. Palmeirão & Menezes, 2009, p.23

30. Giddens *in* Palmeirão & Menezes, 2009, p.23

31. Castells, 2002

32. Gil *in* Palmeirão & Menezes, 2009, p.23

33. Bauman, 2011.

Tradução do autor a partir do texto original:

"It is easy to connect, to make friends, but the greatest attraction is facility of disconnecting (...) If you have (...) off-line connection, real connection, face to face, body to body, eye to eye, then breaking relationship is always traumatic event".

34. Baptista in Palmeirão & Menezes, 2009, p.24

35. 2002, p.514

36. Bauman, 2011

37. Hatton-Yoe, 2000; Palmeirão & Menezes, 2009)

evento traumático"<sup>33</sup>.

O avanço tecnológico traz consigo novos meios de comunicação e transmissão de informação, no entanto, esta comunicação foi transformada num monólogo que se desenvolve unilateralmente, sendo a Comunicação Social um dos melhores exemplos desta problemática. Não só o ser humano é bombardeado com informação sem ter capacidade para a filtrar, como ganha uma ferramenta de expôr tudo o que pensa e quer sem ter qualquer tipo de resposta direta e imediata de quem recebe esta informação, gerando uma problemática na comunicação e no estabelecimento de relações baseada no lapso existente e fundado na tolerância e compreensão. Estamos na era do Narcisismo, e "as relações humanas inscrevem-se numa imbricada teia de redes sociais que requerem uma ética de mediação superadora dos limites inerentes a uma relação dialógica centrada no «Eu-Tu»"<sup>34</sup>.

Tal como explica Castells<sup>35</sup> "o desenvolvimento da comunicação eletrónica e dos sistemas de informação propicia uma crescente dissociação entre a proximidade espacial e o desempenho de funções rotineiras", isto é, o progresso trouxe consigo uma constante mudança de modo de vida e de pensar que os jovens tentam acompanhar. Tal como afirma Bauman<sup>36</sup>, para os jovens há uma constante necessidade de redefinir a sua identidade, visto a realidade onde se inserem estar em constante mudança, enquanto que os idosos mostram, geralmente, valores e ideais mais enraizados e, por isso, maior resistência à mudança<sup>37</sup>.

À problemática da divergência de ideias, valores e estilo de vida entre gerações, soma-se a do papel que o idoso já representava na sociedade



do mundo ocidental. Este atingindo uma certa idade reforma-se e deixa de trabalhar, perdendo o seu papel ativo e útil na sociedade em que se insere, passando a ser considerado como um peso por parte da população ativa. O sentimento de solidão e não pertença por parte do idoso é igualmente comum, algo que se agrava perante a realidade atual de o núcleo familiar viver longe do resto da família, deixando os avós sozinhos<sup>38</sup>.

Assim sendo, há uma urgência de uma intervenção comunitária, defendendo que esta “tem como objetivo específico provocar uma mudança na comunidade”<sup>39</sup>, que se deve basear na educação para a intergeracionalidade. Esta educação deve partir da promoção de encontros entre gerações, sendo importante a aceitação das diferenças e divergências entre gerações como base da sua relação, visto que “(...) apesar das suas características temporais e sociais, têm a mesma humanidade”<sup>40</sup>.

Esta necessidade de mudança leva ao planeamento de programas de intervenção comunitária que abranjam medidas e meios para a intervenção intergeracional. Estes têm como principais objetivos a partilha, aprendizagem, cooperação e solidariedade, e os seus princípios básicos passam pelo bem-estar individual, sentimento de comunidade e pertença, justiça social, respeito pela diversidade humana, e participação dos indivíduos, sendo que este último ponto tem uma relevância elevada para o funcionamento das estratégias a implementar, refletindo-se no empowerment comunitário, isto é, a partilha de ideais, opiniões e pontos de vista na tomada de decisões na sua vida e na comunidade e a participação dos indivíduos no controlo do ambiente em que vivem<sup>41</sup>.

38. Carvalhosa, Domingos & Sequeira, 2010; Palmeirão & Menezes, 2009

39. Ibid., p.479

40. Palmeirão & Menezes, 2009, p. 25

41. Hatton-Yoe, 2000; Palmeirão & Menezes, 2009

42. Hatton-Yoe, 2000

43. Ibid.

44. Hatton-Yoe, 2000;  
Palmeirão & Menezes,  
2009

Estudos realizados em todo o mundo relativamente aos programas e práticas intergeracionais concluíram que a problemática da intergeracionalidade depende e varia bastante com outras problemáticas e circunstâncias, assim sendo, apesar de haver práticas e questões transversais, há outras específicas<sup>42</sup>.

Cada cultura e costume tem os seus valores próprios relativos às relações hierárquicas estabelecidas quer na sociedade, como na família relativamente à relação entre gerações. Exemplo da China, em que a figura do mais velho é profundamente respeitada pela sua sabedoria, havendo uma noção, de que este é fonte de conhecimento, no entanto, a obsessão relativa ao futuro do seu filho, instaurada com a política do controlo populacional que apenas permite que cada casal tenha um filho, leva a que os pais vejam os avós como uma distração para a criança que é pressionada fortemente para atingir o sucesso<sup>43</sup>.

Nas práticas intergeracionais dos vários países foi possível compreender que há convergência no recurso ao contexto escolar, resultando em iniciativas como a colocação de idosos no papel de tutores de crianças ajudando-as na sua aprendizagem, ou como a organização de visitas de crianças a lares e centros séniores. Os resultados destas iniciativas têm sido muito positivos para ambos os lados, melhorando situações de insucesso escolar para as crianças e reduzindo o sentimento de inutilidade e solidão dos idosos<sup>44</sup>. Tommy, jovem com o seu pai na cadeia e sua mãe viciada em droga, afirma o seguinte relativamente ao seu mentor reformado: "Eu venho porque o Dick preocupa-se comigo apesar deirmos de mundos diferentes. O Dick ajudou-me a passar de um (F)

para um (C). Ele ficou orgulhoso e eu acho isso ótimo”<sup>45</sup>.

Estas iniciativas intergeracionais começaram a dar ainda melhores resultados e ganharam uma nova dimensão quando se tomou consciência de que estas relações de aprendizagem não poderiam ser unilaterais, que os idosos também poderiam e deveriam aprender com os mais novos. Assim surgem programas em que jovens estudantes deslocados são colocados em casa de idosos, em que os trabalhadores mais jovens das empresas ajudam os mais velhos com as tecnologias e estes dão-lhes formação com base na sua experiência<sup>46</sup>. Uma senhora de 80 anos, cega, afirma relativamente à sua amiga adolescente: “A Elizabeth é como uma brisa de primavera para mim. Ela é os meus olhos e espírito e mantém-me conectada com o mundo em meu redor que eu já não consigo ver”<sup>47</sup>.

Assim sendo, os princípios e conceitos base das práticas intergeracionais são transversais aos vários contextos e países, partindo bastante da participação ativa, da compreensão e tolerância, comunicação, da partilha de conhecimento, entre-ajuda e solidariedade que conduzem a um sentimento de pertença, de valorização e aceitação dos mais idosos. No entanto, é relevante compreender que outras áreas e circunstâncias têm implicações intergeracionais, pelo que trabalhar esta problemática implica um trabalho em várias frentes. A arquitetura desempenha um papel muito importante na aplicação destas práticas intergeracionais no sentido em que pode desenvolver espaços promotores de encontros, interação e comunicação intergeracionais.

45. *in* Hatton-Yoe, 2000, p.61. Tradução do autor a partir do texto original “I come because Dick cares about me even though we come from different worlds. Dick helped me go from a (F) to a (C). He was proud and man, I think that’s great”

46. *Ibid.*

47. *in* *Ibid.*, p.60. Tradução do autor a partir do texto original “Elizabeth is like a breath of Spring to me. She is my eyes and spirit, and keeps me connected to the world around me that I no longer see”



## 4. O Papel da Arquitetura na Interação Comunitária: O Exemplo do SESC Pompeia

O SESC de Pompeia, uma das unidades do SESC de São Paulo, trata-se de um centro de cultura e lazer localizado na zona oeste da cidade de São Paulo, no Brasil.

Esta obra arquitectónica de autoria de Lina Bo Bardi foi escolhida caso de estudo pois reflecte bem uma arquitectura na qual a integração comunitária está presente. Lina Bo Bardi, “(...) em toda a sua trajetória profissional, construiu seus projetos a partir de uma postura ética/ideológica que buscava sempre criar espaços para o convívio: palco de disputas e entendimentos, e produção de conhecimento (...)”<sup>48</sup>.

Assim sendo, o projeto, devido às premissas com que foi idealizado, e aos resultados da sua utilização por parte da população, apresenta condições para ser alvo de estudo mostrando de certo modo a aplicação prática dos conceitos teóricos abordados anteriormente.

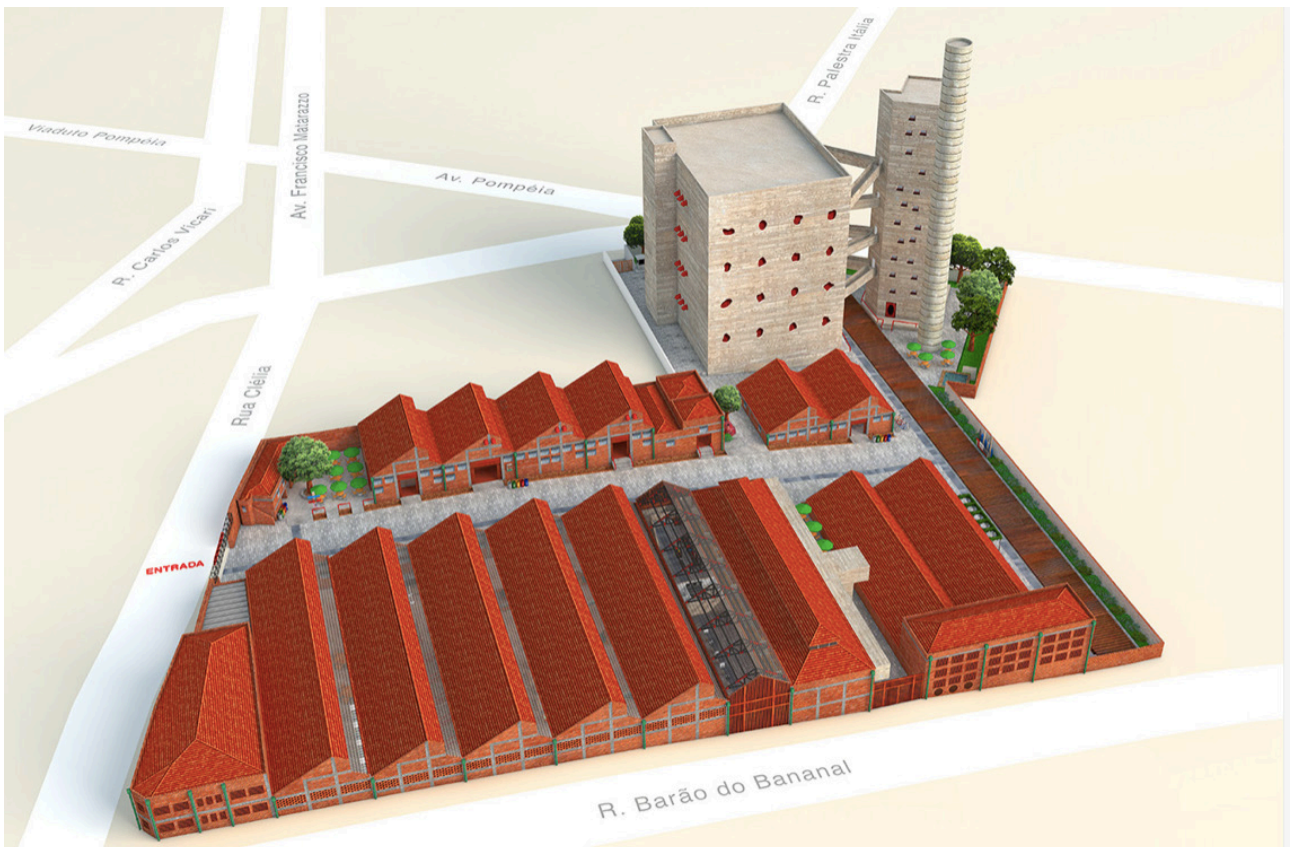
O projeto do SESC Pompeia teve início em 1977, sendo que a sua construção e inauguração se deu em duas fases: a primeira em 1982, correspondente à zona do centro da antiga fábrica, e à reabilitação da mesma, e a segunda, em 1986, com a construção sem pré-existências do conjunto desportivo<sup>49</sup>.

No seu total a área do terreno corresponde a 16 573 m<sup>2</sup>, sendo que a área total construída é de 21 996 m<sup>2</sup> (12 211m<sup>2</sup> da zona da fábrica e 9 785 m<sup>2</sup> do conjunto desportivo). Estas duas partes do SESC Pompeia encontram-se separadas e a ligação dos dois edifícios constituintes do conjunto desportivo é feita por via aérea, por pontes que Lina Bo Bardi criou e que integram o percurso e garantem a comunicação entre estes<sup>50</sup>. O programa escolhido pela arquiteta é gerador de integração comunitária, no sentido em que este é diverso e transversal a qualquer grupo. Desde

48. Vainer & Ferraz in SESC Pompeia, 2013, p.8

49. SESC Pompeia, 2020

50. Ibid.



i1 - SESC Pompeia

i2 - Axonometria do edifício do SESC Pompeia



zona de restauração a uma plataforma de solário, zonas de exposições, oficinas de arte, salas para atividades de expressão corporal, ginástica e outras atividades, ginásios, piscina, um Teatro, clínicas odontológicas, espaço de brincar e biblioteca. Desta forma são criadas condições e recursos para várias atividades promotoras de integração comunitária<sup>51</sup>. O SESC Pompeia disponibiliza várias atividades, desde aulas de yoga, expressão corporal, dança, hidroginástica, vários desportos, artes-plásticas, visuais ou mesmo audio-visuais, acrescentando e atualizando constantemente a sua oferta. A grande maioria das atividades promovidas neste centro conduzem à convergência de diferentes culturas, etnias, gerações e classes sociais, conduzem à comunicação e aprendizagem que levam a que uma melhoria da compreensão mútua e tolerância se materializem<sup>52</sup>.

51. SESC Pompeia, 2020

52. Ibid.

53. Miranda *in* SESC Pompeia, 2013, p.5

“(...) exposições que misturam popular e erudito, um espaço para alimentação e shows que celebra o convívio, oficinas de criatividade que embaralham os que produzem e os que contemplam, uma condição cênica a provocar encenadores e espectadores além de processos de aprendizado que estimulam a cidadania”<sup>53</sup>.

No projeto Lina Bo Bardi parte da ideia exposta anteriormente de que o espaço é o reflexo material da vida social e de que a vida social é influenciada pelo espaço, pelo que introduziu igualmente neste projeto a esfera de memória e da tradição, mantendo presente esta identidade própria da população, por exemplo através da escolha de reabilitar a fábrica ao invés de a demolir, do uso de azulejos no restaurante e na



i3 - Solario da SESC Pompeia

i4 - Ateliê para cursos do SESC Pompeia



piscina desenhados por um reconhecido artista carioca, e alusivos à tradição portuguesa levada para o Brasil, ou do recurso a tapeçarias nas paredes e vigas do restaurante que não só remontam para o trabalho artesanal, como têm um objetivo estético devido às cores, e técnico para a absorção sonora<sup>54</sup>. A arquiteta explica que ouviu e observou a positiva relação da população com o espaço e que quis não só mantê-la, como catalisá-la, explicando que na sua segunda visita à fábrica se deparou com “(...) um público alegre de crianças, mães, pais e anciãos que passava de um pavilhão para outro. Pensei: isso tudo deve continuar assim, com toda essa alegria”<sup>55</sup>.

Lina Bo Bardi não só recorre a opções da organização e forma fixa do espaço para promover o encontro e comunicação, “Retiramos as paredes intermediárias para libertar grandes espaços poéticos para a comunidade”<sup>56</sup>, como escolhe o mobiliário, como é o caso das mesas dos restaurantes, pensando nessa mesma premissa, “As mesas coletivas foram inspiradas nas mesas das antigas tabernas e choperias europeias. Elas estimulam os encontros, as conversas e a convivência”<sup>57</sup>.

A arquiteta explica o seu ponto de vista relativamente à arquitetura: “Arquitetura para mim, é ver um velhinho, ou uma criança, com um prato cheio de comida, atravessando elegantemente o espaço do nosso restaurante à procura de um lugar para se sentar numa mesa coletiva”<sup>58</sup>, acrescentando ainda que “(...) a arquitetura não é somente uma utopia, mas é um meio para alcançar certos resultados coletivos. A cultura como convívio (...). Gente de todas as idades, velhos, crianças, dando-se bem”<sup>59</sup>. Esta sua maneira de ver o mundo vai ao encontro das ideias defendidas anteriormente nas quais o espaço construído apenas

54. SESC Pompeia, 2013

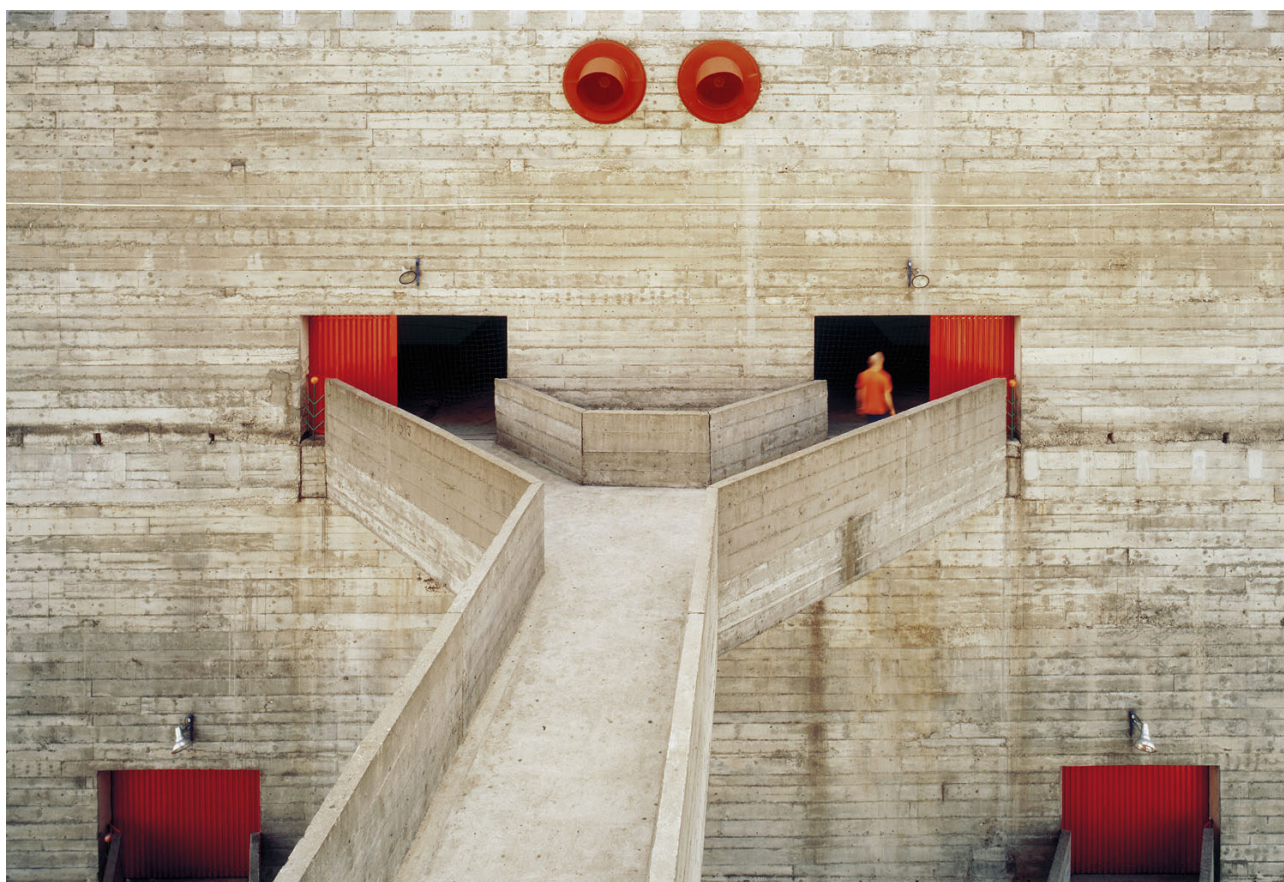
55. Lina Bo Bardi *in* Ibid., p.10

56. Lina Bo Bardi *in* Ibid., 2013, p.14

57. Lina Bo Bardi *in* Ibid., 2013, p.13

58. Lina Bo Bardi *in* Ibid., 2013, p.13

59. Lina Bo Bardi *in* Ibid., p.14



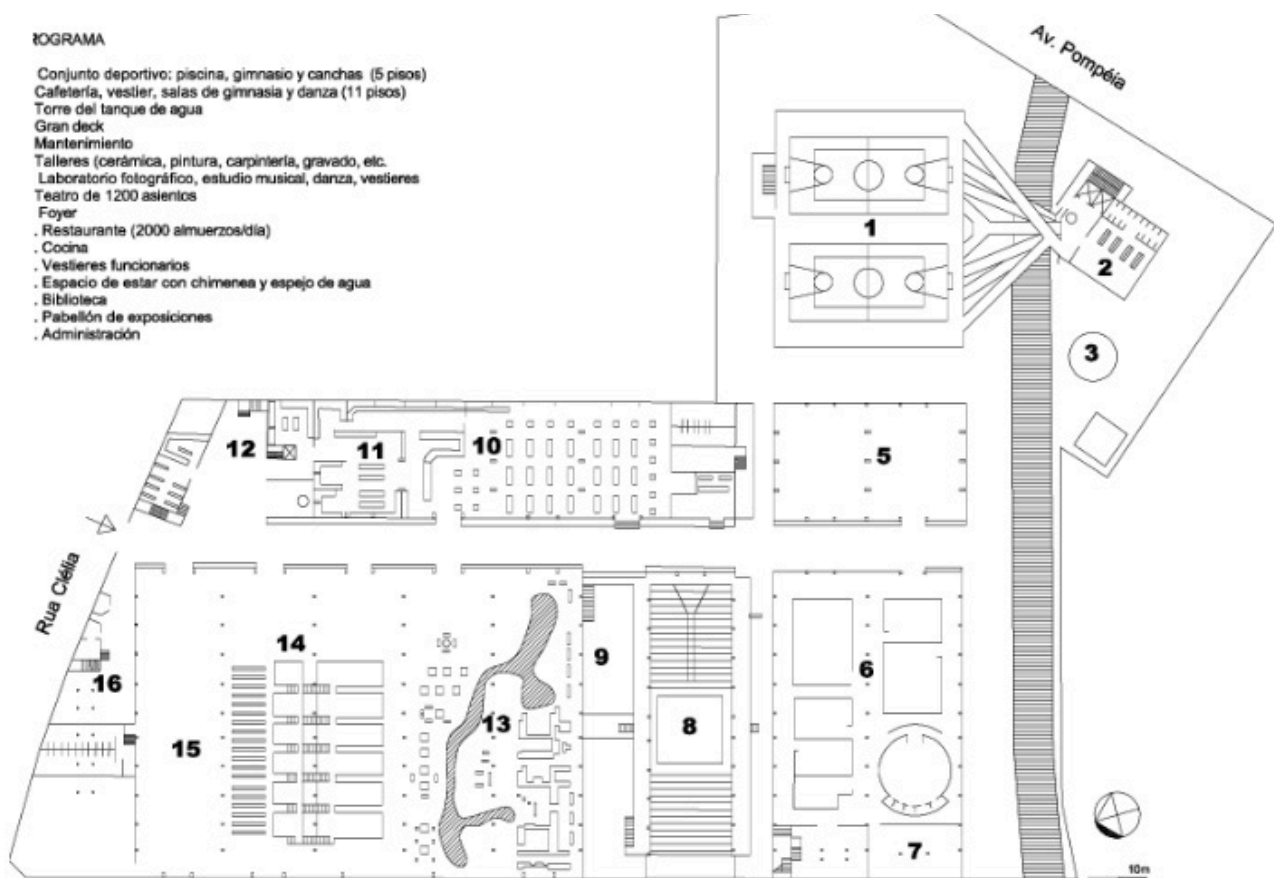
i5- Grande espaço de estar e convívio SESC Pompeia

i6 - Passagem aérea entre edifícios SESC Pompeia



existe quando nele habita a vida social e comunitária, e esta apenas pode acontecer no espaço; bem como à importância dada ao papel do arquiteto para “Gerar (produzir) um espaço social apropriado, no qual a sociedade geradora toma forma apresentando-se e representando-se”<sup>60</sup>.

60. Silvano, 2010, p. 47



ix- Planta do SESC Pompéia



## II. Dança, Espetáculo e Espaço Arquitetónico na comunidade



# 1. O Papel Comunitário da Dança e do Espetáculo

A dança e as várias formas de artes performativas surgem com base na comunidade, na necessidade de expressão e conexão entre indivíduos, acabando por ganhar uma grande relevância na identidade e cultura de cada comunidade. Assim sendo, e dada a relação intrínseca existente entre população e dança, à esfera emocional, identitária e relacional, bem como ao facto de ser um meio de expressão, a dança pode provocar a metamorfose do indivíduo, e assim, da comunidade onde se se insere.

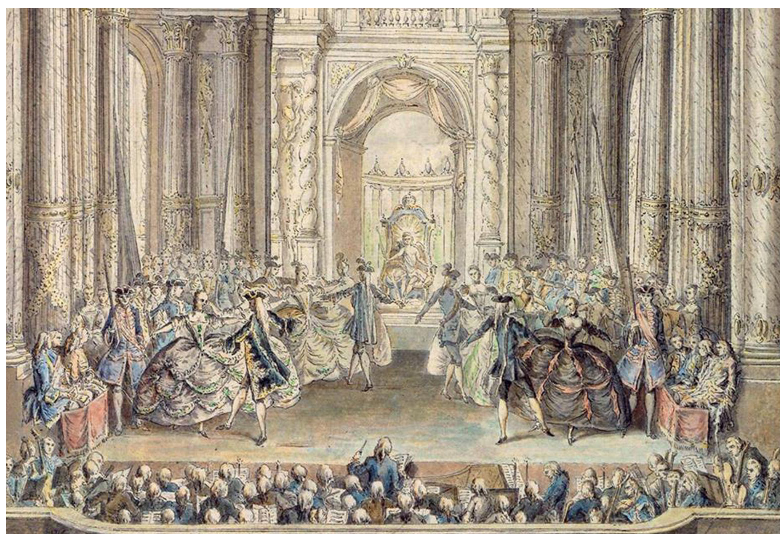
61. Xavier, J. B., Mota, I., Ribeiro, A. P., Brites, J., Erven, E. V., Scher, E. et al., 2016

62. *in* Ibid

“Antropologicamente falando, quando os seres humanos começaram a criar arte, esta era, por definição, participativa e com espírito de comunidade. (...) Em vários contextos tribais e tradicionais, a arte envolvia tudo e todos, abrangendo comunidades inteiras de pessoas e a envolvente natural (...) Na própria dança, o performer dava expressão aos seus sentimentos mais íntimos e a um sentido de ligação com todos e com cada um, no presente e no passado”<sup>61</sup>.

A arte, parte assim de uma origem comunitária, nunca perdendo esta sua vertente ao longo da história, mesmo que de forma inconsciente, constituindo assim uma ferramenta capaz de provocar a metamorfose do corpo, da mente, do indivíduo e por sua vez da comunidade.

Este tipo de práticas de dança e artes performativas mais primitivas, tribais e mais fortemente associadas a rituais existiram em massa aproximadamente até à Idade Média, havendo alguns vestígios da sua existência hoje em dia em algumas zonas de África e Ásia, em algumas tribos. A grande problemática desta vertente da arte, como explica Chen-Cruz<sup>62</sup>, está relacionada com as intenções e objetivos da mesma, visto



- i7 - Dança feminina nos rituais da tribo Zulu da África do Sul - a origem da Dança  
i8 - Dança masculina nos rituais da tribo Zulu da África do Sul - a origem da Dança  
i9 - Ballet de cour de Luís XIV - o início da codificação da Dança



poder ser utilizada positivamente para a integração e tolerância geral, como negativamente para a coesão de grupos restritos, deixando outros de fora, e levando à discriminação, ou seja, a uma inclusão que parte da exclusão. O ritual baseia-se em verdades absolutas e incontestáveis, tal como um culto, fechando pensamento ao invés de o abrir e promover o espírito crítico e de auto-questionamento.

A dança e o espetáculo sofrem um desenvolvimento acentuado em contexto de corte, com o surgimento do conceito de ballet de court, durante o reinado de D. Luís XIV, após a vinda de Catarina de Médici de Itália para França, que trouxe as práticas que viriam a ser a base do ballet, cuja dança começa a ser codificada e ganha o seu estatuto de erudita, com manuais em que eram escritas posições e regras. Assim sendo, começam a surgir academias onde eram lecionadas as regras e os passos do ballet, bem como espetáculos que vão ganhando a sua importância na comunidade e o seu estatuto elitista<sup>62</sup>. A partir daqui surge uma vertente da dança que deixa de ser acessível a todos, mais elitista, e que acaba por ganhar força mais tarde com o Iluminismo. Passa a haver uma separação entre a arte erudita e a arte popular, surgindo aqui a tensão entre as duas que ainda se sente, apesar de mais atenuada, nos dias de hoje. Com a codificação da dança e das artes performativas surgem as primeiras academias de técnicas específicas, elevando ainda mais o elitismo que as caracteriza<sup>63</sup>.

Nos anos 60 e 70 do século XX, após dos vários acontecimentos históricos que se seguiram à II Guerra Mundial, dá-se o nascer da noção de arte comunitária como resultado do emergir de uma ideologia contra a opressão e a favor da liberdade, da expressão e da crítica. No seio

62. Homans, 2012

63. Xavier, J. B., Mota, I., Ribeiro, A. P., Brites, J., Erven, E. V., Scher, E. et al., 2016

64. Xavier, J. B., Mota, I., Ribeiro, A. P., Brites, J., Erven, E. V., Scher, E. et al., 2016

65. Xavier, J. B., Mota, I., Ribeiro, A. P., Brites, J., Erven, E. V., Scher, E. et al., 2016, p. 77

66. Xavier, J. B., Mota, I., Ribeiro, A. P., Brites, J., Erven, E. V., Scher, E. et al., 2016, p. 69

67. Xavier, J. B., Mota, I., Ribeiro, A. P., Brites, J., Erven, E. V., Scher, E. et al., 2016

desta luta para mudança de realidade, a arte serviu como arma, como expressão desta revolta, fazendo surgir uns primeiros traços das práticas conscientes e objetivamente comunitárias, emergindo cenários como o de artistas no noroeste da Europa se juntarem a operários explorados para exprimir a sua revolta<sup>64</sup>.

No caso da Grã-Bretanha, a arte comunitária toma posição mais ativa aquando do rápido processo de industrialização como meio para responder a problemas sociais, e uma vez que os artistas por todo o mundo começam a sair dos seus anos de formação com grande vontade de chegarem às pessoas, surgem iniciativas que tornam a sua arte mais acessível.

Na segunda metade dos anos 60, estas iniciativas artísticas comunitárias e a vontade de chegar às pessoas ganha uma nova dimensão com o encenador brasileiro Augusto Boal que em vez de olhar a população como espectador, lhe dá um papel ativo e participativo nas suas peças, introduzindo-a assim não só no produto final, mas igualmente em todo o processo criativo. Como explica Matarasso, as artes comunitárias estavam diretamente associadas “ao desenvolvimento comunitário (...), com os seus ideais de melhorar as comunidades através da ação coletiva e de participação”<sup>65</sup>.

As artes comunitárias ultrapassam o ritual e atingem o seu “potencial artístico mais alto - vão muito mais além da conservação dos valores especialistas e das identidades culturais mais definidas”<sup>66</sup>, há um abrir de linhas críticas de pensamento, conduzindo a um estado mais recetivo para a compreensão, tolerância e estabelecimento de relações<sup>67</sup>. A arte comunitária, tal como explica Madalena Vitorino, é “uma arte, não de

elites, não de fábulas, mas de reflexão em torno da natureza humana”<sup>68</sup>, promovendo assim uma mudança comunitária que irá alterar pensamento e comportamento dos indivíduos.

Inserindo-se na esfera da arte comunitária, a dança comunitária pode “potenciar transformações nos corpos, nas pessoas e nas sociedades, nomeadamente quando envolve intérpretes não-profissionais”<sup>69</sup>, integrando-os neste “conceito de processo artístico enquanto mediação entre o corpo quotidiano e o corpo <<artisticamente>> transformado como lados de uma mesma moeda”<sup>70</sup>. Desta forma, vê-se a dança comunitária como “um movimento mútuo do indivíduo e da sociedade orientado para um efetivo respeito pela diversidade e pela promoção de igualdade de oportunidades, independentemente da proveniência social”<sup>71</sup>.

Assim sendo, a dança comunitária, tem duas vertentes: a primeira em que a população é o espectador que é imerso numa esfera de realidade, a dança e o espetáculo, que transmite mensagens, levando-o num percurso de reflexão que lhe abre a mente<sup>72</sup>, em que o espetáculo, segundo Vitorino <sup>73</sup>, “pode mudar a nossa vida, pode abrir-nos caminhos de pensamento”; e a segunda em que a população ganha uma posição participativa no processo criativo, que anda a par com o surgimento da ideia de que o processo é já por si o objetivo da dança ao invés do espetáculo como produto final e objetivo a atingir. Tal como Laban e Lisa Ullman explicam,

“a função da dança na escola não é formar artistas, ou mesmo <<danças sensacionais>>, mas pessoas livres e capazes de expressar em atitudes

68. Salvador, 2007, p. 248

69. Xavier, J. B., Mota, I., Ribeiro, A. P., Brites, J., Erven, E. V., Scher, E. et al., 2016, p. 22

70. Ibid., p. 22

71. Peças, A., Pernambuco, A., Marques, A., Barata, A. R., Carvalho A., Campos, C., et al., 2019, p. 19

72. Salvador, 2007

73. in Ibid., p. 265

74. Marques, 2011, p. 277  
e 278

75. Marques, 2011; Xavier,  
J. B., Mota, I., Ribeiro, A.  
P., Brites, J., Erven, E. V.,

Scher, E. et al., 2016

76. Vitorino *in* Salvador,  
2007, p. 249

77. Salvador, 2007, p. 252

criativas e conscientes o fluxo natural do movimento humano (...), ajudar o ser humano por meio da dança a achar uma reação corporal com a totalidade existente”<sup>74</sup>.

A aprendizagem da dança deixa de ser vista como algo apenas direcionado para profissionais ou aspirantes a profissionais, e deixa de se reger pela forma, passando a basear-se no pensamento e na sua conexão com o corpo e as atitudes<sup>75</sup>, abrindo-se a toda a população e trabalhando de forma mais focalizada nas problemáticas sociais e comunitárias. Segundo Madalena Vitorino, o coreógrafo começa a tomar o papel de mediador que coloca os intérpretes em posição de explorar e encontrar o seu “eco nos outros”<sup>76</sup>. A dança comunitária trabalha de forma intensa a memória, a identidade e as relações, quer na esfera individual como na coletiva,

“porque o corpo está sempre dependente da relação com os outros corpos e com o espaço, a identidade parece surgir em cada peça, como uma consequência da convergência de todos os elementos (...) Há um constante <<escavar>> ao pormenor de todos os elementos os corpos, os objetos, os espaços, cultivando-os na sua intimidade”<sup>77</sup>.

## 2. O Papel da Dança na Arquitetura e sua Relação com o Espaço Projetado

A dança e a arquitetura apresentam uma relação intrínseca e incontestável mais imediata no sentido de que ambas têm como base o espaço, o corpo e o tempo, não existindo sem os mesmos. Esta relação poderá ser explorada e considerada além de uma simples soma de duas áreas disciplinares com o sentido e objetivo de compreender em que momentos estas se fundem e de que forma podem conduzir a um progresso mútuo.

78. Brito, 2008, p.12

79. Aquino, 2008, p. 17

80. Ibid., p. 17

81. *in* Pallasmaa, 2012

“A Arquitetura, seja pelo viés das edificações ou do planejamento das cidades (urbanismo), tem por justificativa e motivação o aspecto mais primário da relação humana entre corpo e espaço: a manifestação da vida humana em seus ambientes de existência. E a Dança, seja artística ou social, é sempre um evento instaurado pelo corpo em movimento cuja ocorrência é situada espacialmente”<sup>78</sup>.

A dança, sendo uma forma de arte, é um resultado da percepção do ser humano e das conclusões a que este chega, tal como explica Céza Szamosi, “os produtos artísticos (...) podem refletir a percepção de um povo sobre seu ambiente espacial”<sup>79</sup>, assim sendo, na dança há uma captação do espaço relativa a uma esfera emocional, sensorial e empírica que se materializa num “mundo percebido em um espaço simbólico”<sup>80</sup> algo que, como explica Ludwig Wittgenstein<sup>81</sup>, é a base do trabalho tanto da filosofia, como da arquitetura, a forma como o indivíduo percebe as coisas.

Primeiramente há uma necessidade de abordar a questão da percepção, enquanto base da arte e, desta forma, da dança. A arte não apenas reflete a percepção que o ser humano retém da realidade, como conduz

82. Aquino, 2008, p. 21

83. Ibid.

84. Ibid., p. 21

85. Pallasmaa, 2012, p.

131. Tradição do autor a partir do texto original: "La percepción fusiona la memoria con el precepto real y, en consecuencia, incluso las percepciones sensitivas comunes constituyen procesos complejos de comparación y evaluación"

86. Britto & Jacques, 2008, p.79

a que haja um pensamento crítico relativo tanto à percepção como à realidade, podendo provocar evolução da mesma.

A percepção do espaço e da realidade foi-se alterando ao longo do tempo com os avanços e descobertas que aconteceram, como é o exemplo das primeiras abordagens à perspectiva e profundidade no desenho e pinturas que conduziu ao emergir de uma nova noção de espaço que começa a ser caracterizado como "isotrópico, homogêneo e infinito"<sup>82</sup>. A sua representação passa a ser mais rigorosa e geométrica, e com isto a percepção que o ser humano tem do espaço e da realidade altera-se<sup>83</sup>. Com Galileu e a sua teoria heliocêntrica, toda a concessão de organização espacial mudou, e com ela os próprios ideais, o ser humano deixou de estar no centro do universo, o tempo torna-se algo uniforme e mensurável, e o espaço é considerado como "um lugar onde existe (...) todo um entremeado de relações ordenadas"<sup>84</sup>.

Esta percepção da realidade será no entanto, subjetiva, visto haver sempre um fator de distorção da mesma, dado cada indivíduo ser singular e único, criando diferentes espaços simbólicos e representativos partindo de um mesmo espaço vivido. "A percepção funde a memória com o verdadeiro preceito e, conseqüentemente, mesmo as percepções sensoriais comuns constituem processos complexos de comparação e avaliação"<sup>85</sup>.

"A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de coreografia urbana"<sup>86</sup>.

Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques apresentam a teoria de que esta relação entre a dança e a arquitectura se dá pela corpografia urbana, explicando que esta se trata da “memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida que configura o corpo de quem a vive”<sup>87</sup>. O viver o espaço aparece como uma coreografia, um percorrer e experienciar sensorial e emocional do mesmo através do corpo, como uma apropriação deste, captando uma esfera do espaço que o projeto não consegue<sup>88</sup>.

O corpo na dança e na arquitetura tem a mesma natureza de movimento, vendo a “corporalidade como a resultante dos processos relacionais do corpo com outros corpos, ambientes e situações”<sup>89</sup>. Assim a dança aparece como a forma de expressão da rede de ligações, conexões e referências estabelecidas através de condições ambientais, entendendo-se o ambiente como “conjunto de condições para as relações acontecerem”<sup>90</sup>. A cidade e arquitetura estão, então implicadas na corporalidade dos seus habitantes como geradoras de sentido, tornando-se uma extensão do corpo de quem a vive, e chegando-se a tornar ela mesma um outro corpo que dança com o indivíduo<sup>91</sup>.

“No nosso entendimento actual da arquitectura, como arquitectos e como habitantes, tendemos a fechar-nos ao mundo e ao fenómeno da própria arquitectura e a ser menos observadores. No entanto, é a própria fronteira entre o eu e o mundo que se abre e se articula para uma experiência artística e arquitectónica”<sup>92</sup>.

87. Britto & Jacques, 2008,

p. 79

88. Ibid.

89. Ibid., p. 81

90. Ibid., p. 81

91. Ibid.

92. Pallasmaa, 2012, p.

140. Tradução do autor a partir do texto original:

“En nuestro entendimiento actual de la arquitectura, como arquitectos e como habitantes, tendemos a encerrarnos fuera del mundo y del fenómeno de la arquitectura en sí y a ser menos observadores. Sin embargo es la propia línea fronteriza entre el yo y el mundo la que se abre y articula en una experiencia artística y arquitectónica”





i10 - Peça em Site Specific - a relação da Dança com a Arquitetura em que insere



A dança com a sua aplicação desta corporalidade e corpografia, não só é influenciada pela arquitetura que lhe dá sentido, como influencia a mesma rompendo com esta fronteira, introduzindo o movimento do corpo e o estudo do mesmo num espaço, percecionando-o numa esfera que vai além da estética e pictórica. Afinal, é “impensável que uma mente possa conceber arquitectura devido ao papel insubstituível que o corpo tem na própria construção da arquitectura”<sup>93</sup>, o bailarino tem a “capacidade de captar a essência das coisas através das mãos e dos corpos (...). Confiam na sabedoria silenciosa do corpo e da mão”<sup>94</sup>.

Fabiana Britto<sup>95</sup> parte ainda da noção de que “É a temporalidade que articula corpo e espaço, instaurando o movimento”<sup>96</sup>, considerando assim que talvez a relação entre dança e arquitetura se deva basear no tempo. A autora explica que os relacionamentos são processos e não “simples soma de configurações”<sup>97</sup>, realidades que “não são desprovidas de tempo e espaço”<sup>98</sup> e que não são lineares, não sendo possível identificar o seu início e fim, visto se tratar de um conjunto de ocorrências interligadas e simultâneas.

“é possível pensar o debate entre Dança e Arquitetura não como um encontro de áreas, mas como um processo de construção de uma zona de transitividade, baseada na co-operação entre condições relacionais de cada área, em busca de conexões que mobilizem experiências reorganizativas de seus respetivos regimes de funcionamento e estados equilíbrio, de modo que favoreçam a produção de novos sentidos - ou como sugere o filósofo Paul Thagard, a instauração de coerência”<sup>99</sup>.

93. Pallasmaa, 2012,, p.

131. Tradução do autor a partir do exto original: “im-pesable que una mente pueda concebir arquitectura debido al papel insubstituible que el cuerpo tiene en la construcción misma de la arquitectura”

94. Ibid., p. 132. Tradução do autor a partir do texto original: “capacidad para captar las esencias de las cosas através de sus manos e cuerpos (...). Ellos confían en la sabiduría silenciosa del cuerpo y de la mano”

95. 2008

96. Britto, 2008, p.12

97. Ibid., p. 12

98. Flusser in Britto, 2008, p.12

99. Britto, 2008, p. 14



i11 - *Walking on the Wall* de Trisha Brown (1971) - A relação da Dança com a Arquitetura em que se insere

i12 - Versão de *The Man walking down the side of the building* de Trisha Brown - A relação da Dança com a Arquitetura em que se insere

Considerando que a dança, “este mundo do movimento implica o espaço de manobra dentro do espaço e do tempo que é a base não só do fazer cotidiano, mas também da acção altamente especializada nas artes, e na dança em particular”<sup>100</sup>, e que a arquitetura organiza este espaço e partilha esse tempo, através da percepção e do próprio sentido do lugar a que a dança chega, ambas promovem a metamorfose uma da outra como um sistema de reciprocidade.

100. Sieben in *Tanzplan* Germany, 2010, p. 137.  
Tradução do autor a partir do texto original: “this world of movement implies the room for maneuvering inside the space and time that is the basis not only of day-to-day doing, but also the highly specialized action in arts, and dance in particular”



### 3. Espaços Formais e Informais para a Dança

As primeiras formas de dança surgiram espontaneamente, e eram praticadas no espaço público, “a dança sempre esteve presente na vida das pessoas por meio de rituais, festividades, celebrações ou formas de sociabilidade”<sup>101</sup>. A dança surgiu desta natureza popular e espontânea, no entanto, com o seu desenvolvimento e codificação ganha um estatuto erudito e elitista<sup>102</sup>. Neste momento dá-se a separação da dança em duas vertentes: a popular de acesso aberto a toda a população e geralmente praticada nas ruas, nos espaços informais, e a erudita de acesso restrito que cria a necessidade de criação de espaços próprios para a mesma, fazendo surgir os estúdios de dança e as salas de espetáculos, os espaços formais.

Na vertente popular da dança o grande objetivo é a expressão de costumes, crenças, desejos, revoltas, opiniões, tal como na dança de palco, no entanto, há nesta uma vertente relacional e de interação entre a população e desta forma de interação comunitária mais forte.

Atualmente “o espaço público apresenta-se organizado para outros fins, outros usos, destinados ao corpo disciplinado, higienizado e ausente de qualquer movimento que coloque em risco a “normalidade” e “civildade” do cotidiano urbano voltado ao mundo do trabalho”<sup>103</sup>, no entanto cada vez mais a dança, mesmo a dança contemporânea, considerada erudita, tem-se vindo a apropriar deste espaço, por regressar às origens e considerar que “o palco privilegiado no qual a dança sempre se fez presente historicamente na vida humana é o espaço público”<sup>104</sup>. Querer chegar mais perto da população e permitir que esta interaja com a dança implica que haja a quebra desta

101. Guarato, 2015, p.71

102. Homans, 2012

103. Guarato, 2015, p. 72

104. Ibid., p. 71





barreira que separa palco-plateia, e que a dança volte a acontecer onde nasceu, no cotidiano urbano, afinal “a rua é o palco popular, no qual o povo (nós) é artista e espectador, criador e criatura (...), no binômio corpo-terra (...), complementando um com o poder do outro”<sup>105</sup>.

As próprias danças urbanas, nascidas nas ruas, têm sido cada vez mais levadas para os estúdios, perdendo a sua expressão espontânea. Espetáculos ou treinos de rua são associados a artistas mendigos ou problemáticos, havendo alguma resistência à aceitação dos mesmos, considerando que há espaços e momentos específicos para tais práticas, pensamento comum e que ergue uma prisão da expressão corporal que apenas pode acontecer naquele local, ou naquele momento específico. A noite e as discotecas em que é permitida esta dança espontânea e sem vergonha nem julgamento, a expressão pura do verdadeiro eu, é vista como obscena e excessiva<sup>106</sup>.

A dança no espaço público dá outro sentido ao mesmo e à própria cidade, tal como mencionado anteriormente. “A praça projetada arquitetonicamente para ser lugar de lazer, uma vez apropriada para usos de dança, sem agendamento prévio de sua ocorrência, transforma-se em espaço cênico onde o corpo insere outros usos ao lugar”<sup>107</sup>.

O exemplo do Brasil, com a sua comunidade mais aberta e espontânea, que celebra, comemora, dança, expressa-se “e a rua é seu cenário maior”<sup>108</sup>.

105. Gabriel, 2015, p. 66

106. Gabriel, 2015; Guarato, 2015; Snoop, 2015

107. Guarato, 2015, p. 73

108. Gabriel, 2015, p. 62

“Quando observamos uma mulata carioca sambando, um pernambuco executando um passo de frevo, uma pisada do coco, um rebolado de homens e mulheres no carimbó, um sapateado um pescador taritubense





ou mesmo de um garricha e tantos outros tipos de danças tradicionais e da chamada “dança de rua”, o corpo torna-se linguagem, história, comunicação, arte transgressão, riso”<sup>109</sup>.

109. Gabriel, 2015, p. 65

110. Paiva, 2011, p. 167

Não só se torna numa dança que chega a todos, como provoca uma aproximação mais imediata entre indivíduos jovens e idosos que partilham suas danças, bem como entre diferentes culturas.

Apesar de a rua como palco ter esta sua vantagem comunitária, há certas vertentes da dança que, devido à exigência física e técnica, implicam certas condições para ser praticada, como é o exemplo do ballet com o uso de pontas, ou com o seu Allegro, que necessita de caixa de ar para amortecimento dos impactos. Assim sendo, os espaços formais surgem não só devido à codificação da dança, mas igualmente à exigência e exploração que esta começou a implicar.

“os edifícios para espetáculos têm de satisfazer simultaneamente aos anseios do público, responder às exigências dos diversos artistas e facultar soluções apropriadas às características das peças de teatro, dança, ópera e conceitos que aí venham a ocorrer”<sup>110</sup>.

Ao longo da história com os avanços tecnológicos e científicos, bem como com o desenvolvimento e alterações das próprias artes performativas, as salas de espetáculos e auditórios foram evoluindo. O exemplo da acústica demonstra este avanço e evolução, com o surgimento de várias teorias relativas ao som, como é



“a de Sabine, que olhava para o som como um fluxo de energia reverberante que se propaga gradualmente e é absorvida (...), a teoria de Watson que impõe como requisito para a claridade sonora de um espaço a sua capacidade absorvente, por reduzir as distorções, os ecos e a falta de homogeneidade sonora”<sup>111</sup>.

111. Paiva, 2011, p. 107,

108

112. Ibid., p.113

113. Ibid., p. 167

114. Ibid., p. 167

A forma e geometria das salas de espetáculos começa a ser estudada, surgindo três tipos: a shoe-box, com uma forma retangular regular, a centralizada em que o palco se encontrava ao centro e a plateia em seu redor, que apresentava a problemática da acústica, visto as ondas de som das orquestras serem geralmente unidirecionais, mas a vantagem de uma maior imersividade do público no espetáculo, e por fim, a híbrida que pretende “conjugar as vantagens do som refletido característico da shoe-box com as vantagens sociais e visuais da planta centralizada (...), com o palco quase no meio da sala e um terço da audiência atrás da orquestra”<sup>112</sup>.

Para a concessão e organização da sala de espetáculos, não só “é essencial conhecer o padrão de uso”<sup>113</sup>, como deve ser tido em conta que “de acordo com a natureza dos espetáculos, a relação entre o palco e a plateia pode variar”<sup>114</sup>.

Assim sendo é imperativo a adaptação do espaço às necessidades em prol da sua versatilidade, através de elementos como painéis, ou outros mecanismos, como rebaixar o teto ou seccionar a plateia.

Tendo em conta que a sala de espetáculos serve diferentes tipos de artes performativas, no projeto deve-se focalizar quais e que dimensões de espetáculos a receber consoante a zona onde se insere, tendo em

115. Paiva, 2011

116. Ibid., p. 173

117. Ibid., p. 175

118. Paiva, 2011, p. 177

conta que um espetáculo de orquestra, dependendo do seu tipo, pode albergar de 40 a 120 instrumentistas, e óperas, teatros ou espetáculos de dança podem igualmente variar de dimensões e tamanho de elenco, que implicam diferentes necessidades relativas à sala<sup>115</sup>.

Relativamente ao programa de uma sala de espetáculos há factores que devem ser considerados no projeto:

“limitações visuais e auditivas dos espectadores e do palco; níveis, capacidade e carácter do auditório; acústica; isolamento sonoro e controlo de ruído; traçado dos assentos; instalações para pessoal; meios e canais de evacuação; circulação em redor da plateia e do palco; acessos a deficientes e localização dos seus lugares; instalações para o público em espera, em intervalo ou atrasado; climatização; iluminação; versatilidade (...); equipamento técnico de som, luzes e projeção; armazenamento”<sup>116</sup>.

O palco pode ter proscénio ou não, sendo o proscénio um pano que enquadra a cena numa janela, “para ópera, dança e musicais (...)é exigido que o palco tenha proscénio e fundo (ciclorama)”<sup>117</sup>, visto este estabelecer a fronteira entre aquilo que é visível pela audiência e aquilo que é espaço técnico. A caixa de palco também essencial para amortecer impactos na dança e “suportar os aparatos cenográficos, de iluminação e som, permitindo mudanças rápidas no decurso no espetáculo”<sup>118</sup>. Relativamente aos espaços de ensaio, aulas e pesquisa, os estúdios, devem possuir sistema de som e piano, caso haja acompanhamento de pianista, caixa de ar no chão para absorção de impactos, importante para a saúde das articulações dos bailarinos, piso de madeira revestido

a linóleo, espelhos em pelo menos uma parede, mas preferencialmente em três para autocontrolo de postura, apesar de as técnicas de contemporâneo utilizarem cada vez menos os espelhos, sendo necessário haver mecanismos para os tapar, e barras fixas em pelo menos três paredes das salas, sendo que estas são específicas para as técnicas de clássico.

As salas devem ser retangulares e com a sua área útil desimpedida de pilares, devendo igualmente ter um pé direito alto devido a saltos e lifts. A dança pode acontecer em qualquer local desde que haja um espaço amplo, nasceu nas ruas, na terra, no paralelo, no entanto esta desenvolveu-se e deu origem a técnicas codificadas com necessidades específicas devido ao seu carácter especializado. A dança não deixa de pertencer à cidade e cada vez mais dança de palco e estúdio como o ballet e o contemporâneo são levadas para as ruas, para próximo da população integrando-a em si.



## 4. Casos de Estudo

### O Espaço do Tempo - Rui Horta

O Espaço do tempo trata-se de uma “estrutura transdisciplinar que serve de apoio a inúmeros criadores nacionais e internacionais. A nossa atividade principal é um extenso programa de residências artísticas nas áreas do teatro, dança, performance, música, artes visuais (...) essencialmente para a criação contemporânea emergente”<sup>119</sup>.

Esta estrutura, fundada em 2000 por Rui Horta, criador e bailarino, com o intuito de oferecer as condições a criadores e intérpretes portugueses a que teve acesso na Alemanha durante os 10 anos em que lá esteve, e que foi fundamental para a base da sua explosão enquanto criador, tem como casa-mãe o Convento da Saudação em Montemor-o-Novo. Trata-se de 70 residências onde se instalam cerca de 400 artistas que durante um ano trabalham em inúmeros projectos, oferecendo um apoio escasso e urgente em Portugal. Desta forma, grandes artistas e criadores contemporâneos deram os seus primeiros passos na áreas e devem a sua ascensão a este projeto. O Espaço do Tempo já se encontra bem posicionado quer a nível nacional como internacional e, apesar de se tratar de “uma estrutura artística de referência nacional e internacional, sempre teve esta clara opção de nunca baixar os braços” na vertente sociocultural”<sup>120</sup>.

“O Espaço do Tempo é referência em Portugal em termos de residências artísticas, é provavelmente o maior centro de produção artística em Portugal, este ano temos 600 artistas. (...) é um espaço também de intimidade, ou seja, não é um rolo compressor, é um espaço onde há muita liberdade e há ritmos diferentes e há contaminações e descontinuidades (...) cada um apropria-se do espaço como quer” <sup>121</sup>.

119. O Espaço do Tempo, 2020

120. Rui Horta *in* Diário da República, 2018

121. Rui Horta *in* Coffeepaste, 2017







Atualmente O Espaço do Tempo encontra-se nas instalações antigas da Oficina Magina, no centro de Montemor, enquanto “decorrem as obras de requalificação do Convento da Saudação, a casa-mãe d'O Espaço do Tempo e de inúmeros criadores”<sup>122</sup>.

O projeto passou por um percurso que pode ser analisado em duas fases: uma primeira de 2000 a 2010, em que os apoios da DGArtes foram aumentando, permitindo que este se estabilizasse e desenvolvesse, e uma segunda, de 2010 a 2017, que se deu devido ao período de crise que conduziu à redução significativa destes apoios, situação que obrigou a associação a reduzir ao máximo as despesas com a estrutura cortando nos funcionários e nas atividades comunitárias que não geravam receita. No entanto, a sua relação com a comunidade foi reatada prontamente, “solidificou-se com um extensíssimo projeto cultural”<sup>123</sup>.

Rui Horta explica, numa entrevista, ao Diário da República <sup>124</sup>, que

“Há uma grande diferença entre aquilo que é arte e aquilo que é cultura. Se muitas vezes a arte é um pouco insondável, há um trabalho puramente democrático de acesso à cultura que é feito todos os dias (...) absolutamente essencial (...) a cultura é uma grande alavanca para o crescimento interior”<sup>125</sup>. A sua importância aumenta quando considerada numa realidade de um “ “território muitas vezes difícil, de uma certa ruralidade”, como são os casos de Montemor e Alentejo, defendeu”<sup>126</sup>.

“O Espaço do Tempo tem desenvolvido, desde o início das suas atividades, uma intensa relação com o tecido humano do concelho”<sup>127</sup>. Eventos como Tradições, Concerto de Reis, Concerto de Ano Novo e

122. O Espaço do Tempo, 2020

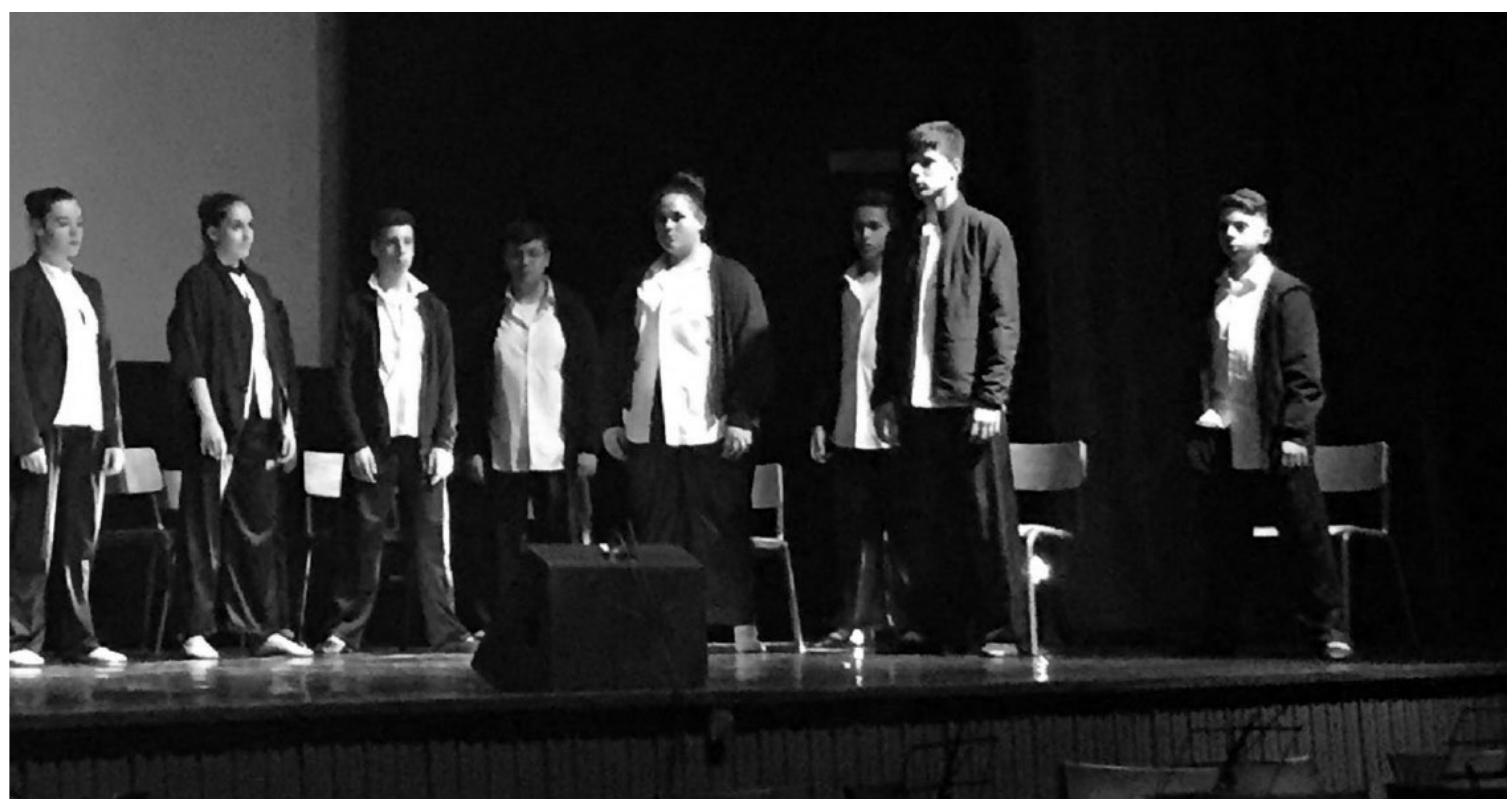
123. DGArtes, 2020

124. 2018

125. Rui Horta *in* Diário da República, 2018

126. Ibid.

127. O Espaço do Tempo, 2020



Espetáculo de Final de Ano, bem como projetos como Os Artistas vão ler à Escola, que leva artistas d'O Espaço do Tempo às escolas do concelho, a Semana da leitura, articulada com o Plano Nacional de Leitura, o Programa de apoio às turmas de artes visuais, em que alunos das escolas do concelho são integrados em algumas fases dos processos de certas criações, assistindo aos ensaios e espetáculos, bem como à sua produção e conversas com os artistas, permitindo-lhes ter um contacto mais direto com a realidade profissional, são exemplos do papel comunitário ativo que O Espaço do Tempo apresenta na sua população envolvente.

128. Rui Horta *in*

Coffeepaste, 2017

129. Diário da República,  
2020

“nós gostamos da comunidade, nós não fazemos um trabalho com a comunidade porque esse trabalho é politicamente correto (...), nós gostamos da comunidade e há muitos criadores que trabalham com a própria comunidade também, interação. É uma relação dinâmica, ela tem altos e baixos, há momentos em que estamos muito próximos,(...) hoje estamos a trabalhar mais com associações diretamente(...)”<sup>128</sup>.

““O nosso trabalho não se esgota na produção artística” e a associação “nunca deixou de estar presente junto da comunidade”, sendo este trabalho (...) “tão importante como o outro”<sup>129</sup>.





i19 - Teatro Oficina Uzyna Uzona

i20 - Teatro Oficina Uzyna Uzona - O seu palco rua



## Teatro Oficina Uzyna Uzona - Lina Bo Bardi

130. Teatro Oficina Uzyna

Uzona TV UZYNA, 2019

O Teatro Oficina Uzyna Uzona trata-se de um edifício, localizado no bairro do Bixiga, em São Paulo e que tem um grande valor para toda a população - é a casa da companhia Teatro Oficina. Esta companhia foi a fundadora do Teatro Oficina, edifício que ao longo dos anos sofreu bastantes ameaças de demolição, sendo que o projeto de Lina Bo Bardi materializou a terceira identidade dada ao espaço.

Em 1958 a Companhia Teatro Oficina estreou-se, de forma amadora, no bairro do Bixiga, acabando por se profissionalizar em 1961, alugando o atual espaço do Teatro Oficina, que era uma antiga fábrica. O primeiro projeto e obra neste edifício foi de Joaquim Guedes, arquiteto paulista que acabou por ver a sua obra destruída em 1966 por um incêndio causado por grupos militares. Em 1967, a companhia vê a sua casa e o seu palco reconstruído após convidar o arquiteto Flávio Império para elaborar o projeto da mesma.<sup>130</sup>

Em 1982, após a tentativa do grupo Silvio Santos de comprar o teatro, o CONDEPHAAT reconheceu o valor cultural e histórico deste edifício, indissociável da companhia, tornando-o património oficial, com o intuito de proteção do mesmo. Na sequência deste acontecimento o edifício acaba por se tornar propriedade do Estado sob direção da companhia. Lina Bo Bardi iniciou o seu processo para a conceção do projeto, havendo um primeiro croquis seu, de 1985, mais próximo do projeto final em que a sua intenção principal era responder às necessidades da Associação Teatro Oficina Uzona Uzona. Em 1987 Edison Elito surge com o projeto do teatro parque que se articulava com o de Lina Bo Bardi e que requalificava o terreno abandonado junto ao edifício do teatro, no entanto apenas o projeto de Lina Bo Bardi seguiu para construção. Em

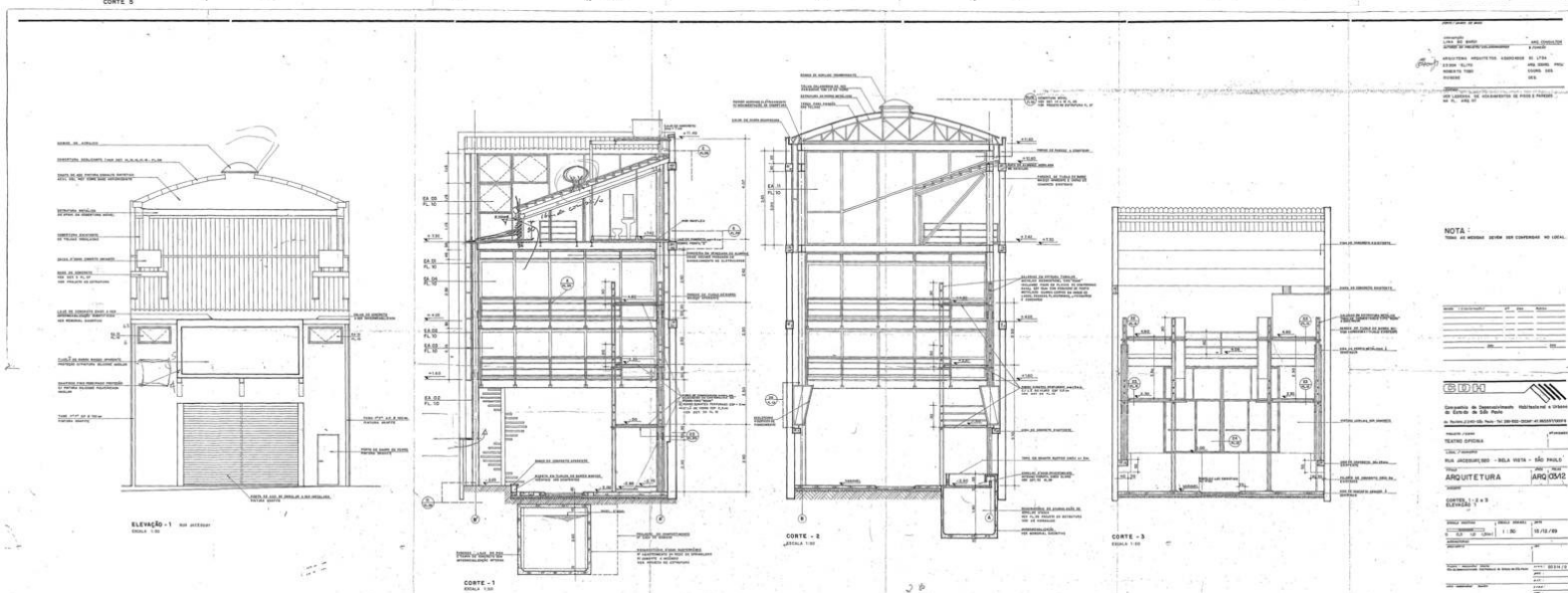
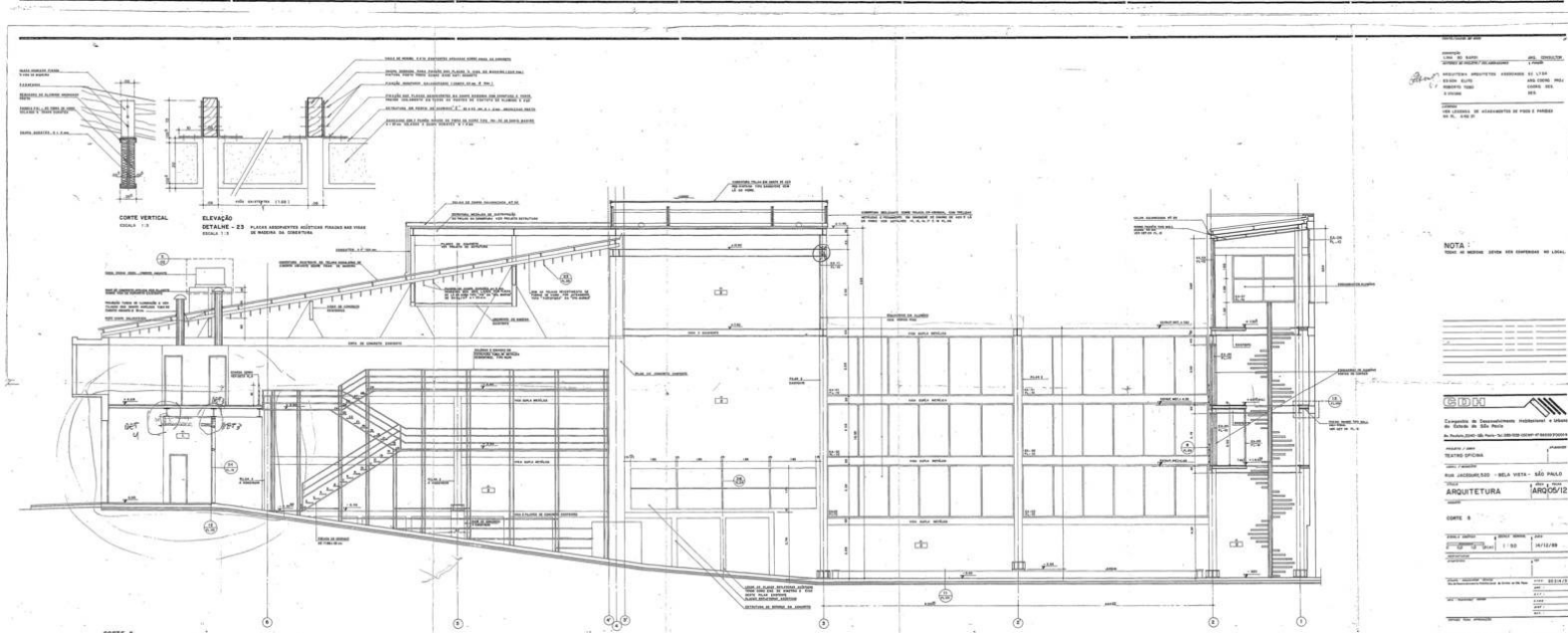
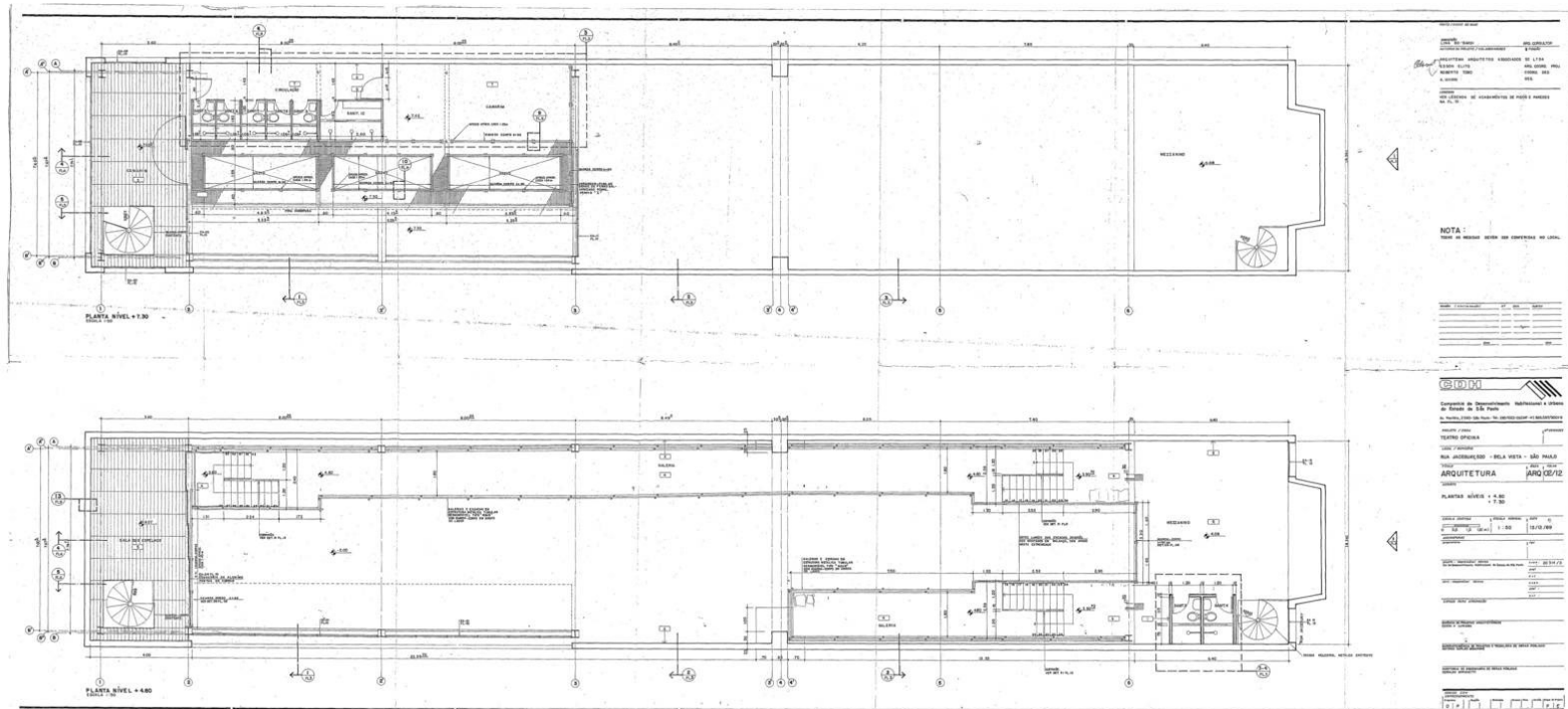




1991 este projeto foi alvo de estudo por Paulo Mendes da Rocha e dois anos mais tarde foi oficialmente inaugurado.

O projeto ganhou vários prêmios, duas medalhas de ouro na Quadrienal de Praga, uma em 1999 e outra em 2011, e na Bienal de Arquitetura de São Paulo de 2013, é proposto o corredor cultural no Bixiga do qual o Teatro Oficina não só faz parte como tem um papel relevante.

O edifício do teatro sofreu vários momentos de incerteza e perigo devido à insistência do grupo Sílvia Santos em comprar o terreno e em construir primeiramente um shopping e depois duas torres residenciais. Dado o valor comunitário, cultural e histórico que o teatro representa para a comunidade, a própria população, acompanhada pelos elementos da companhia realizaram várias manifestações para salvar o teatro que se observaram eficazes até aos dias de hoje, visto o teatro continuar de pé. O teatro, projeto de Lina Bo Bardi, é bastante invulgar, no sentido de que traz um caráter informal ao próprio espaço de palco. Este funciona no formato de um teatro rua, em que os espaços têm um valor conceptual de passagem, visto albergar o caráter popular das artes performativas e querer aproximar o público do próprio espetáculo, permitindo-lhe perceber-lo de vários pontos de vista e aumentar o nível de imersividade da experiência. Assim sendo, em vez de ser construído um espaço de espetáculo comum, Lina Bo Bardi traz a rua para dentro, recorrendo aos planos de vidro para que a relação com a cidade seja a mais próxima e colocando a plateia em andaimes, permitindo a deslocação do público durante o espetáculo, visto considerar que o espetáculo e a arte ali apresentadas são uma parte da cidade e da comunidade.<sup>131</sup>



i23 - Teatro Oficina Uzyna Uzona - Plantas  
i24 - Teatro Oficina Uzyna Uzona - Cortes



Apesar de este teatro não ter os recursos técnicos que grandes salas de espetáculos têm, ele permite que a experiência do espectador seja única, transformando-o num participante e construindo uma ambiência própria daquele local. Este edifício reúne em si as características sociais e comunitárias do espetáculo de rua, bem como algumas componentes técnicas do espetáculo de palco como as luzes e cenários figurinos, por exemplo.



### III. O Projeto do Centro de Artes Performativas de Moscavide



## 4. O Bairro de Moscavide

O Bairro de Moscavide, pertencente à Freguesia de Moscavide e ao Concelho de Loures, configura o local em estudo e alvo de intervenção do presente Projeto Final de Mestrado. Trata-se de um local que apresenta uma forte carência de intervenção e cujas potencialidades e fragilidades vão ao encontro das temáticas abordadas neste trabalho.

132.Câmara Municipal de Loures, 2012, p.9

Moscavide, anteriormente chamada de Boscavide segundo alguns moradores e ex- moradores, tem origem toponímica do termo árabe maskaba que significa sementeira.

Inicialmente Moscavide pertencia à freguesia de Olivais-Extra, tendo abandonado a mesma em 1928 e acabando por ser elevada a vila em 1964.

Moscavide desenvolveu-se nos subúrbios de Lisboa, pelo que acabou por adotar uma funcionalidade residencial, quase como que dormitório da capital e o seu desenvolvimento deu-se em duas fases , uma primeira, no século XVIII que correspondente ao Parque Ajardinado e Quinta do Cabeço e a segunda, no século XX, relativa ao surgimento do núcleo urbano de Moscavide, o foco deste trabalho.

Assim, o bairro de Moscavide, é uma zona que “do ponto de vista morfológico apresenta (...) uma base ortogonal, com grande uniformidade no que se refere à volumetria dos edifícios. O espaço urbano constitui-se através de um sistema de ruas perpendiculares entre si, formando quarteirões com dimensões variáveis”<sup>132</sup>.

“A partir de 1940 até aos finais de 1970 intensifica-se o processo de crescimento industrial acompanhado da construção de habitações,

133. Câmara Municipal de Loures, 2012, p.8

134. Rede Social do Concelho de Loures, 2005, p.9

135. Ibid., p.10

136. Câmara Municipal de Loures, 2012, p.12

para o que muito contribuiu a Fábrica Nacional de Munições (INDEP), ao empregar largas centenas de trabalhadores, residentes na sua maior parte em Moscavide”<sup>133</sup>.

Este fenómeno conduziu a que a partir das décadas de 40 e 50 se tenha dado um aumento populacional muito acentuado e abrupto para o qual Moscavide não só não estava preparado como não tinha quaisquer condições ao nível do espaço público, que fossem passíveis de promover uma correta integração destes novos habitantes. Vejamos, cerca de vinte mil habitantes ocuparam uma área de aproximadamente 1 km<sup>2</sup>, originando um sobrepovoamento que levou à necessidade de construção de habitação e a que “os espaços amplos de outrora passassem a ruas estreitas, sem lugar para zonas verdes, resistindo somente o Jardim de Moscavide”<sup>134</sup>. Desta forma, não se garantiram espaços públicos que promovessem a interação social e consequentemente uma equilibrada integração dos recém-chegados a esta nova realidade urbana, acabando “por se tornar num exemplo de mau planeamento urbanístico feito no passado e cujos reflexos se fazem sentir de há muito”<sup>135</sup>.

Este espaço territorial, que configura o bairro de Moscavide, apresenta uma “localização privilegiada face à proximidade de centralidades como o Parque das Nações e Lisboa”<sup>136</sup>, bem como uma rede de transportes públicos muito completa: linha e estação de metro e comboio, com rápida ligação à Gare do Oriente, e circulação de autocarros urbanos. Para além dos diversos transportes públicos já existentes, e tendo em conta a escala do bairro, defendemos que a circulação no seu interior pode privilegiar da dimensão pedonal,



sendo possível construir uma lógica de proximidade que facilita a interação e o sentimento de pertença dos seus habitantes.

137. Câmara Municipal de Loures, 2012, p.13

Do ponto de vista funcional, os serviços configuram uma relevante oferta, satisfazendo às necessidades quotidianas dos habitantes.

138. Ibid., p.10

Apesar de o bairro de Moscavide ter fortes potencialidades, tais como as referidas, estas estão subaproveitadas levando a que as suas fragilidades se sobreponham.

O bairro encontra-se enclausurado por quatro fronteiras bem marcadas que o separam da sua envolvente: a IC2, a Avenida de Peregrinação, a Rua João Pinto Ribeiro e a linha ferroviária que constituem o limite trabalhado na proposta projetual. Apresentando estes limites físicos, aquando do crescimento populacional abrupto todo o espaço livre foi ocupado, assim sendo, Moscavide apresenta ruas muito estreitas e sem luz, com “área de passeios muito reduzida e sobreocupada com mobiliário urbano, que constitui sucessivos obstáculos à circulação pedonal”<sup>137</sup> e escassez de estacionamento, bem como de espaços de estar, de convívio, e espaços verdes, que se devem à falta de território disponível.

“Se tivermos em conta os índices geralmente admitidos como adequados para a estrutura verde secundária (10/m<sup>2</sup>/habitante), Moscavide com a população de 12.184 habitantes, deveria ter 121.840 m<sup>2</sup> de espaços verdes, inseridos na malha urbana ou diretamente próximos. As áreas efetivamente existentes não somam mais de 6.382m<sup>2</sup>”<sup>138</sup>.

A população do bairro é em grande parte envelhecida, e nele encontramos



i26 - A barreira física entre comunidades

i27 - O limite do Mercado

i28 - Estado decadente de epaços

i29 - Beco da Rua dos Combatentes da Grande Guerra

i30 - O Mercado

i31 - As ruas estreitas e escuras



uma grande diversidade cultural. A população idosa apresenta-se “em situações de solidão e abandono familiar”<sup>139</sup>. Havendo ausência de locais de convívio, a população, principalmente os idosos acabam por se isolarem nas suas casas, e famílias com crianças sentem a falta de espaços onde os seus filhos possam brincar e conviver.

Assim sendo, a intervenção deverá convocar o equilíbrio entre a arquitetura urbana e objetual, para a criação de espaços que promovam a interação comunitária, assente em valores culturais, oriundos das artes performativas, que se assumam como transversais e propiciadores de dinâmicas de integração, que proporcionem à população as condições necessárias para atenuar os conflitos inter-geracionais e inter-culturais, melhorar a qualidade de vida da população, consolidando as relações estabelecidas entre si, bem como a integração intergeracional e social dos residentes.

139. Rede Social do Concelho de Loures, 2005, p.19



## 4. Projetos Referência

### Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas

O projeto Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas, de autoria dos arquitetos Francisco Vieira de Campos, Cristina Guedes e João Mendes Ribeiro advém de um concurso público realizado em 2007, no qual o júri reconheceu o valor da solução arquitetónica apresentada.

140. Arquipélago, 2020

Inaugurado em 2015, Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas, igualmente conhecido como A Fábrica da Cultura, encontra-se no local da antiga fábrica de álcool, Fábrica de Destilação de Ribeira Grande, na ilha de São Miguel. Estas instalações industriais têm um expressivo valor para a população e para a própria ilha, levando os autores do projeto a assumirem que

“o desenho do Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas mantém o carácter industrial do conjunto e tematiza o diálogo entre uma construção existente (antiga fábrica do álcool | tabaco) e novas construções (fábrica da cultura | produção de arte, reservas, sala multiusos | Artes Performativas, oficinas, laboratórios, estúdios-ateliers de artistas)”<sup>140</sup>.

A fábrica de álcool foi inaugurada em 1894 e acabou por encerrar em 1902 devido ao anúncio do decreto de lei que reduziu os limites de produção de álcool nos Açores, deixando as suas instalações. Estas foram adaptadas a várias funcionalidades ao longo dos anos, desde fábrica de tabaco, a aquartelamento militar e posteriormente o Centro de Artes Contemporâneas.

“o Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas emerge com uma irrecusável missão: pela ação transdisciplinar, observar, estimular, difundir



© José Campos



I32 - Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas - Contrastes

I33 - Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas - Diálogos paralelos

© José Campos

e produzir no âmbito das artes visuais, audiovisuais/multimédia e performativas”<sup>141</sup>.

141. Arquipélago, 2020

142. Ibid.

Partindo de uma pré-existência cuja construção utilizou recursos locais e cuja materialidade é maioritariamente baseada na pedra vulcânica, há, no projeto, uma procura por unir duas realidades (a nova construção e a antiga), a diferença de escala e de época de construção através das formas e materialidade utilizadas.

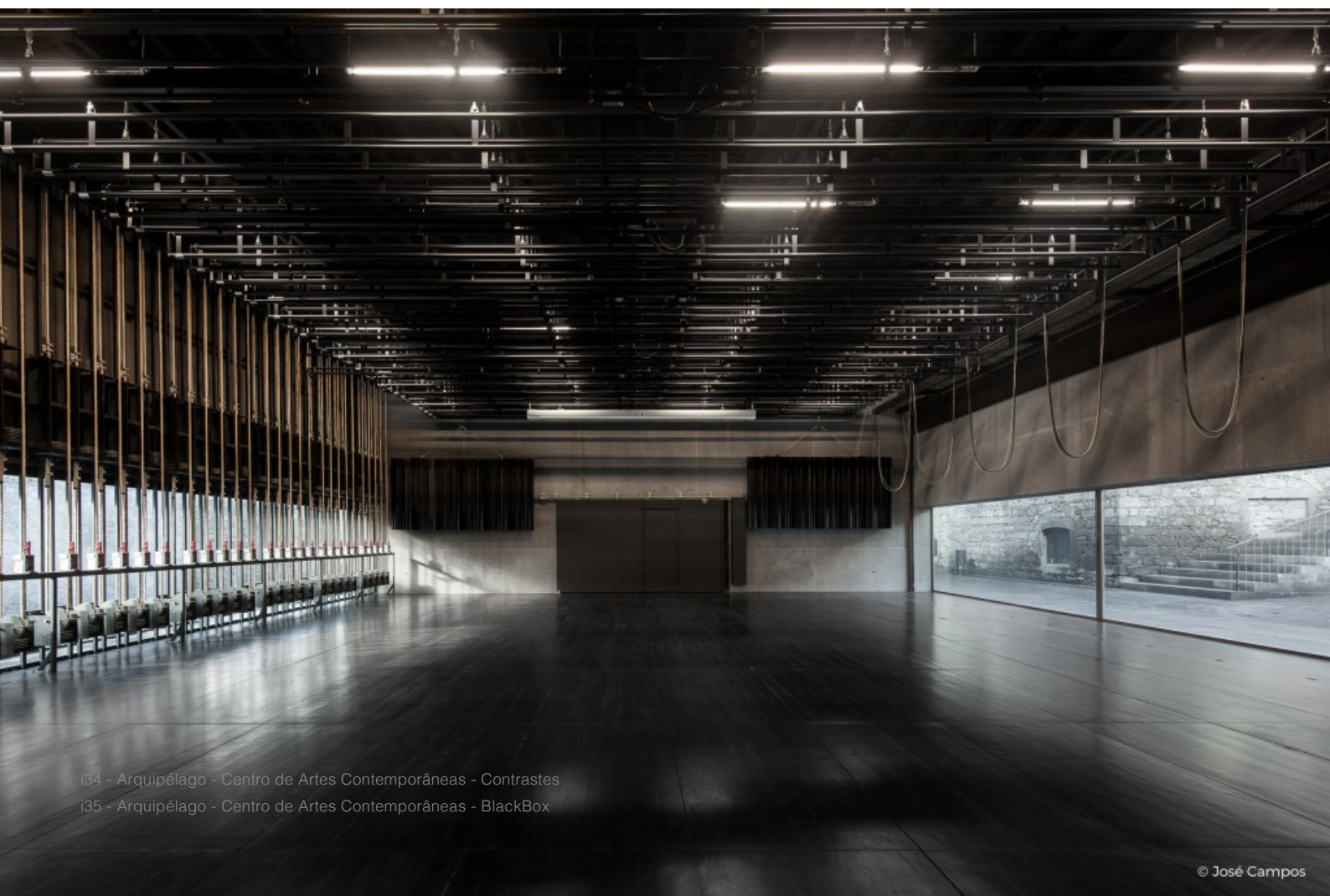
“O existente marcado com alvenaria aparente em pedra vulcânica e os novos edifícios marcados pela forma abstrata, sem referência ou alusão a nenhuma linguagem, construídos em betão aparente com inertes de basalto local com um trabalho altimétrico e textural das superfícies, complementando a relação cheio/vazio da massa do edifício com os vazios dos pátios”<sup>142</sup>.

Dado o programa e necessidades adjacentes ao mesmo que não eram , na sua totalidade, compatíveis com a pré-existência, o projeto desenvolveu-se tanto a nível de reabilitação das instalações existentes, como de construção de novos edifícios para responder e resolver estas necessidades funcionais. “O Arquipélago adquire a sua identidade pela variação tranquila entre o edifício existente – contenção e gesto mínimo na implantação estratégica dos canais de infraestruturação, máxima eficácia na hierarquização espacial e funcional dos diferentes espaços do complexo fabril”<sup>142</sup>. Há um diálogo sereno entre a pré-existência e os novos edifícios, bem como uma distinção clara da diferença temporal e





© José Campos



134 - Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas - Contrastes

135 - Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas - BlackBox

© José Campos

tipológica da pré-existência e dos edifícios novos. A identidade original do edifício fabril é mantida e respeitada.

No projeto há uma procura pela aproximação do público e dos artistas, esta que se reflete em vários espaços e inclusive na organização dos sistemas de circulação. O edifício C, das residências artísticas, localizado nas instalações fabris devido ao seu espaço amplo e de pé direito elevado, necessários devido às especificidades técnicas requeridas para as várias vertentes artísticas, especialmente as performativas, funciona como uma “espécie de antecâmara de entrada, de modo a que o público possa interagir com o processo criativo”<sup>144</sup>. O edifício E, BlackBox e centro de produção de audiovisual e multimédia, trata-se de um espaço que “apresenta uma tipologia onde não existe fronteira entre o espectador e o artista, colocando-os num mesmo espaço, como resposta à polivalência que as artes performativas hoje exigem”<sup>145</sup>. Assim sendo, pode ser estabelecida uma comparação entre o espaço em questão e o Teatro Oficina de Lina Bo Bardi, com o seu conceito de teatro rua, mencionado anteriormente. Este edifício apresenta igualmente uma capacidade de ser adaptado às necessidades e exigências específicas de cada espectáculo “através da combinação e adição de equipamentos móveis localizados no chão e no teto com possibilidade de montagem e desmontagens fáceis”<sup>146</sup>.

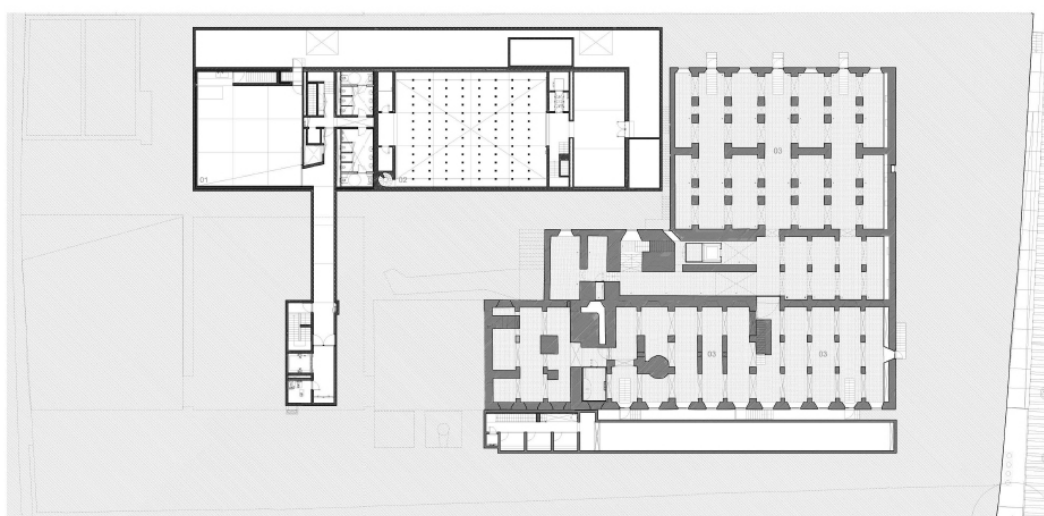
143. Arquipélago, 2020

144. Ibid.

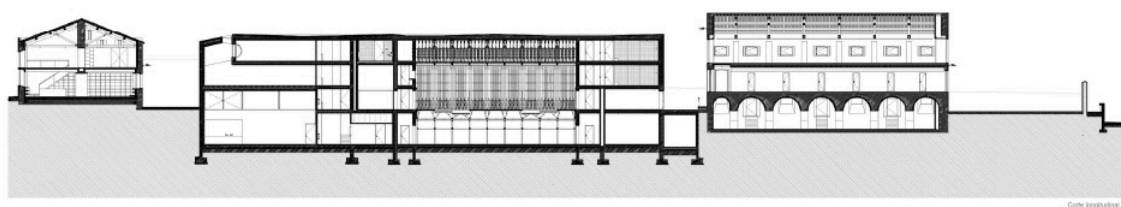
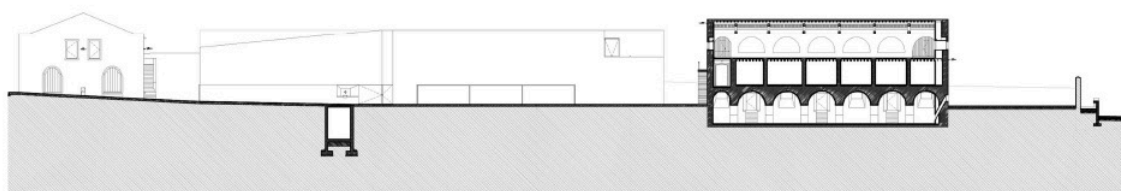
145. Ibid.

146. Ibid.









ARQUIPÉLAGO - CENTRO DE ARTES CONTEMPORÂNEAS  
CORTES LONGITUDINAIS

0 5 10 m



## Fundação Calouste Gulbenkian

A Fundação Calouste Gulbenkian, assim denominada em homenagem a Clouste Sarkis Gulbenkian, o “arquiteto de empreendimentos” divide-se em diferentes edifícios e um grande jardim que os envolve. Os edifícios têm diferentes tempos de construção, bem como diferentes autores.

O edifício sede, desenhado por Rua d’Anthouguia, Alberto Pessoa e Pedro Cid, trata-se de um complexo modernista de 1969: “edifícios horizontais, sóbrios nos materiais - em que predomina o betão e o vidro - com coberturas tratadas em plataformas ajardinadas e integradas no jardim”<sup>147</sup>.

Tratando-se do “volume dominante que se enuncia pelo seu aspeto laminar e modular”<sup>148</sup>, apresenta um carácter sóbrio e contém em si o Grande Auditório.

O Grande Auditório foi inaugurado em 1969 e apresenta uma capacidade total de 1228 lugares sentados. Trata-se de um auditório com excelentes condições para a apresentação de espetáculos das várias artes performativas, bem como de outros eventos, como conferências, no entanto há certas limitações nas suas condições. Tem uma ótima acústica, está preparado para concertos amplificados, apresenta fosso de orquestra, vários elevadores de plataformas do palco possibilitando a mudança da sua disposição e organização, uma cortina preta que pode ser colocada ou retirada, bem como um fundo que fecha e abre, deixando o jardim como cenário, e está equipado para projeção de cinema, capacidade utilizada cada vez mais em espetáculos das várias artes performativas.

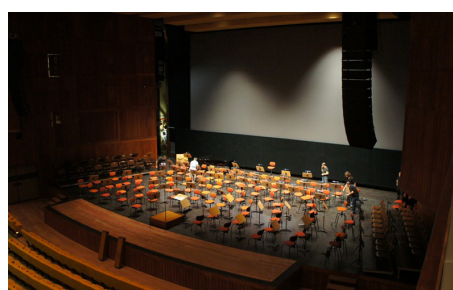
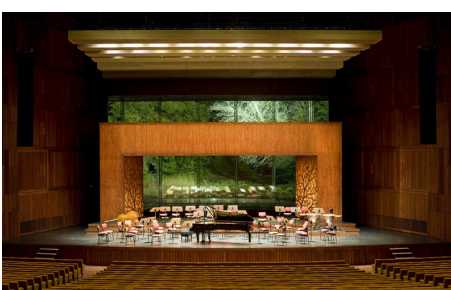
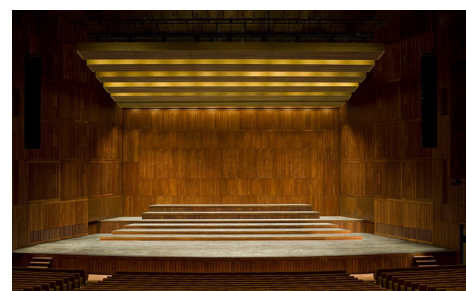
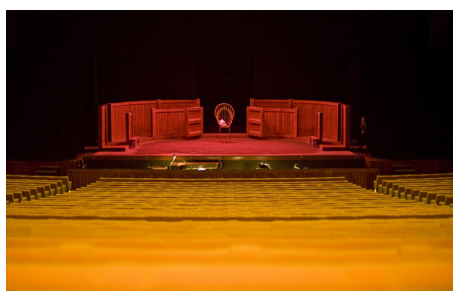
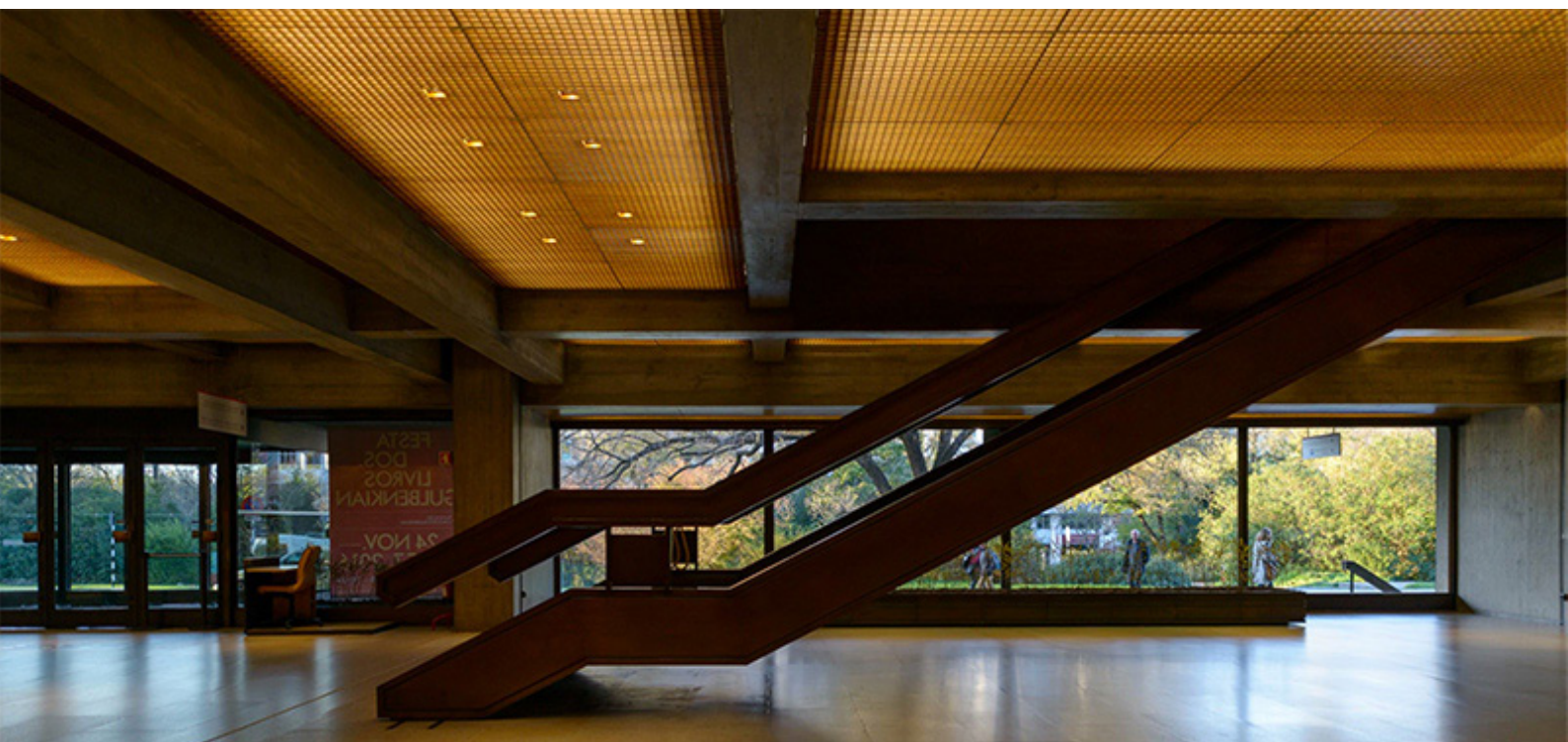
A grande limitação do auditório corresponde à ausência de teia e ao pequeno espaço de bastidores que dificulta a movimentação de cenários,

147. Fundação Calouste

Gulbenkian, 2019

148. Ibid.





i38 - Fundação Calouste Gulbenkian - Exterior

i39 - Fundação Calouste Gulbenkian - o Diálogo interior com o jardim

i40 - Grande Auditório - Palco para *Músicas do Mundo*

i41 - Grande Auditório - Palco com cena preta e cenário

i42 - Grande Auditório - Palco com elevador 7 subido (coro e orquestra)

i43 - Grande Auditório - Palco com elevador 5 em arco e sem cortina

i44 - Grande Auditório - Palco para concerto com passagem cinematográfica

i45 - Grande Auditório - Palco com elevador 2 subido para conferências



podendo levar à necessidade de adaptação do espetáculo às condições do auditório.

Para além do Grande auditório existem mais dois auditórios mais pequenos e duas salas de congressos, sendo que apenas um dos auditórios tem capacidade de suportar espetáculos de artes performativas e estes têm de ser de pequenas dimensões.

O Museu Calouste Gulbenkian, está organizado com atenção à criação de dois percursos “com uma lógica cronológica e geográfica”<sup>149</sup> e está construído e projetado “levando ao limite a fusão entre a obra de arte, arquitetura e paisagem. Construído em torno de dois jardins interiores permite um diálogo constante entre a Natureza e a Arte”<sup>150</sup>.

O Edifício da Coleção Moderna foi inaugurado em 1983 e é da autoria de Leslei Martin em colaboração com José Sommer Ribeiro e aguarda, neste momento, obras para ampliação, esta projetada por Kengo Kuma cujo projeto venceu o concurso internacional.

O Jardim Gulbenkian, um dos jardins mais emblemáticos em Portugal, foi construído na década de 60 durante o movimento modernista, e trata-se de um projeto dos arquitetos paisagistas António Viana Barreto e Gonçalo Ribeiro Telles.

Este jardim envolve os edifícios da Fundação e permite à população “Fazer percursos por entre o arvoredo e as plantas, assistir a um concerto ao ar livre ou simplesmente descansar junto ao lago, observando as aves que o rodeiam”<sup>151</sup>. Aqui são criados espaços e percursos pela “vegetação, elemento de construção de especialidade”<sup>152</sup>.

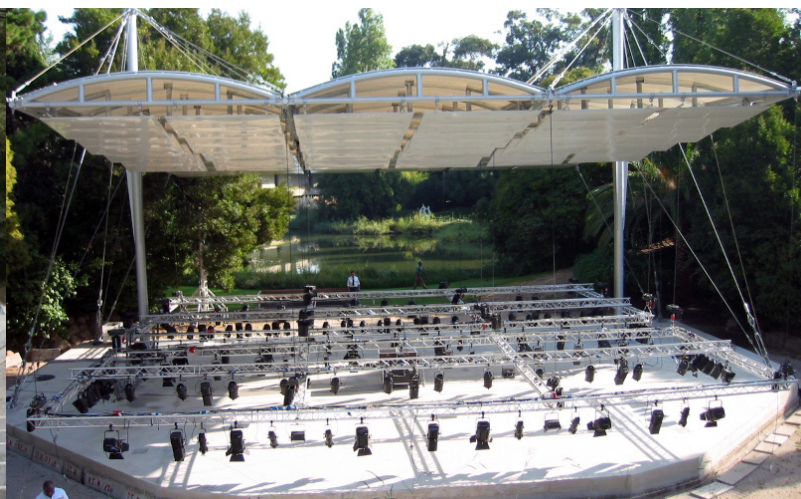
149. Fundação Calouste Gulbenkian, 2019

150. Ibid.

151. Ibid.

152. Fundação Calouste Gulbenkian, 2019





i46 - Fundação Calouste Gulbenkian - Jardins

i47 - Fundação Calouste Gulbenkian - Auditório ao ar livre

i48 - Fundação Calouste Gulbenkian - Auditório ao ar livre em montagem

i49 - Fundação Calouste Gulbenkian - Auditório ao ar livre - Diálogo com a envolvente dos Jardins



No jardim encontra-se o Anfiteatro ao Ar Livre, um espaço para espetáculos sazonais, maioritariamente primavera e verão, dado o clima típico português, e com capacidade para 1059 lugares sentados.

A plateia em pedra, bem como a base do palco são fixas e funcionam como espaço de estar e convívio quando não são apresentados espetáculos.

Um espaço onde a população se encontra em proximidade com a natureza e com uma menor formalidade na experiência do espectáculo, sendo que aqui a barreira entre público e artista, apesar de não ser totalmente retirada, é atenuada. Há um regresso à rua, ao ar livre como local da arte e do espectáculo, tal como defendido no Teatro Oficina de Lina Bo Bardi.

Há igualmente a oferta de um espaço para as pessoas, tal como é possível de se observar no SESC Pompeia.





## 5. O Centro de Artes Performativas em Moscavide

Tendo o bairro de Moscavide como local de intervenção, e partindo das observações relativas às suas potencialidades e fragilidades, e da investigação realizada, o presente Projeto Final de Mestrado foca a criação de espaços que promovam a interação intercomunitária, entre os habitantes da zona da Expo e a população do bairro, e a intracomunitária, dentro do grupo populacional do bairro de Moscavide. Para tal, e partindo do princípio de que a comunicação entre indivíduos promove o decréscimo de atritos e conflitos em prol de uma comunidade mais coesa, o projeto prioriza a criação de espaços públicos de estar proporcionadores de encontro e interação, bem como a quebra da barreira física que atualmente separa os dois grupos e as duas realidades quotidianas.



## O Programa

O centro de Artes Performativas associado ao Jardim, constituído pela plataforma que se estende sobre a linha ferroviária, ao Mercado e à Residência para Artistas constitui assim um sistema dinamizador da energia comunitária do bairro.

Com base nas noções relativas à componente comunitária da dança e das artes performativas, o Centro de Artes Performativas visa proporcionar um núcleo de energia jovem no bairro, integrar a população habitante do mesmo nas atividades e eventos do Centro e oferecer à comunidade de artistas nacional um espaço de pesquisa, exploração e criação, algo escasso atualmente em Portugal. Assim, o Centro não só se orienta para aproximar os artistas da população, como aproximar os indivíduos entre si.

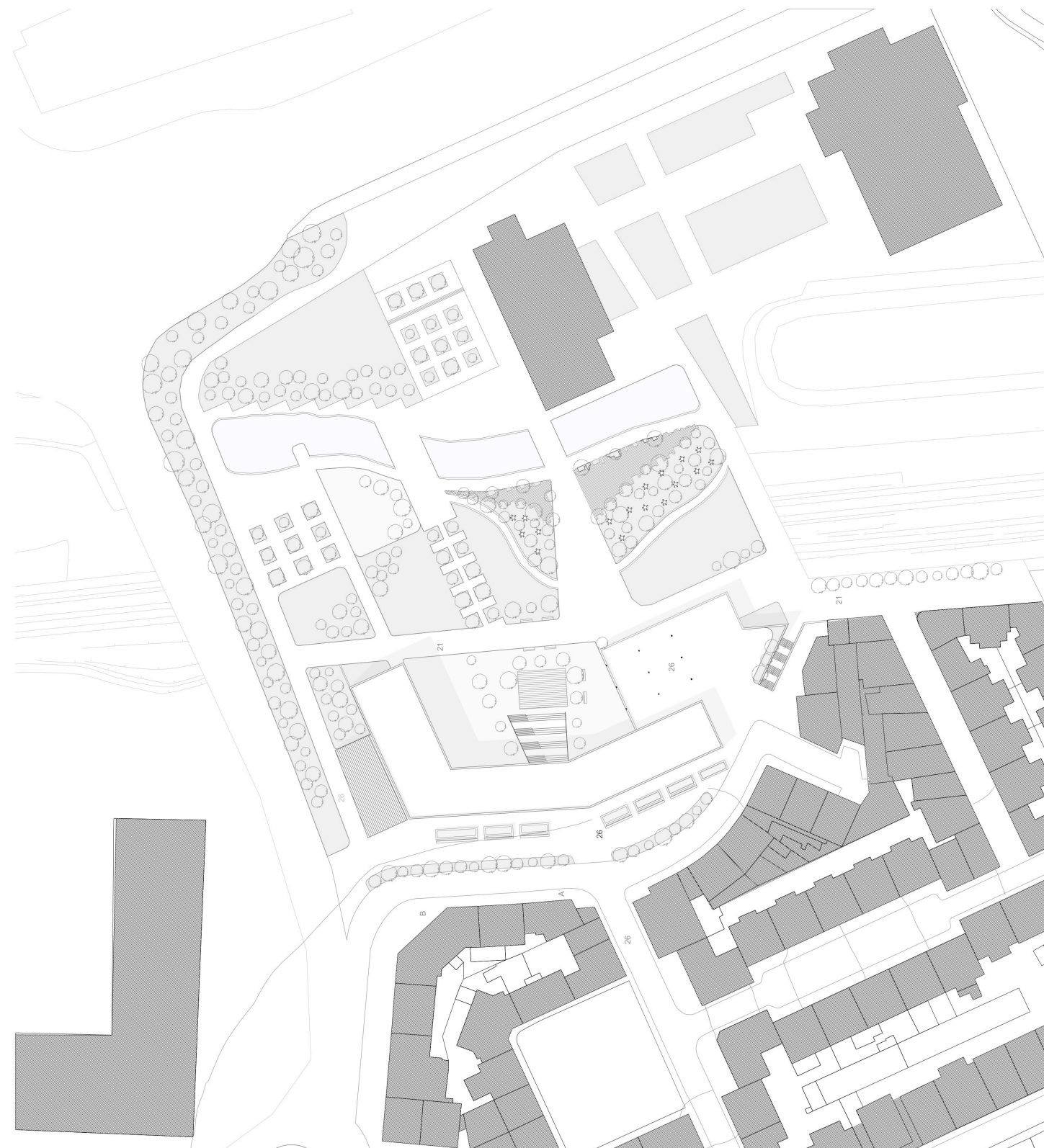
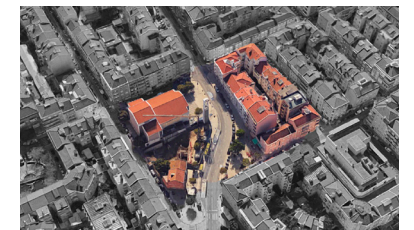
Imediatamente adjacente ao Centro de Artes Performativas encontra-se o Jardim resultante da criação de uma plataforma que quebra a barreira da linha ferroviária, ligando o bairro à zona da Expo e oferecendo à sua população um extenso espaço verde e de estar que promova a ativação dos contactos destas duas populações através da vivência equilibrada do espaço público, revertendo a atual situação no bairro. Cumulativamente oferece zonas para as atividades informais de dança e outras práticas performativas espontâneas.

O Mercado, incluído no mesmo edifício que o Centro de Artes Performativas e a Residência, integra o programa devido à elevada relevância e impacto, enquanto ponto de convergência e de encontro entre indivíduos e uma vez que o local de intervenção do projeto é o lote do atual mercado, que se encontra em elevado estado de degradação, promovendo-se assim a manutenção dessa memória vivencial e dinamizadora do bairro.



A Residência para os artistas é direcionada para os artistas e criadores que se encontram em usufruto do Centro de Artes Performativas e que aí se deslocam, promovendo-se assim uma espécie de ‘farol’ de encontro e intercâmbio de experiências e aprendizagens. Indo ao encontro do foco da interação comunitária, a Residência visa promover a interação entre artistas e contaminação de ideais, tendo por base o entendimento de que o ato criativo não é um ato solitário e isolado.





- i51 - Planta de Implantação da Proposta projetual
- i52 - Planeamento do espaço público de jardim e praça
- i53 - A articulação da Proposta com a Rua 25 de Abril
- i54 - Zona da Igreja de Santo António
- i55 - Praceta José Augusto Gouveia
- i56 - Local da atual Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias



## O Gesto Urbano

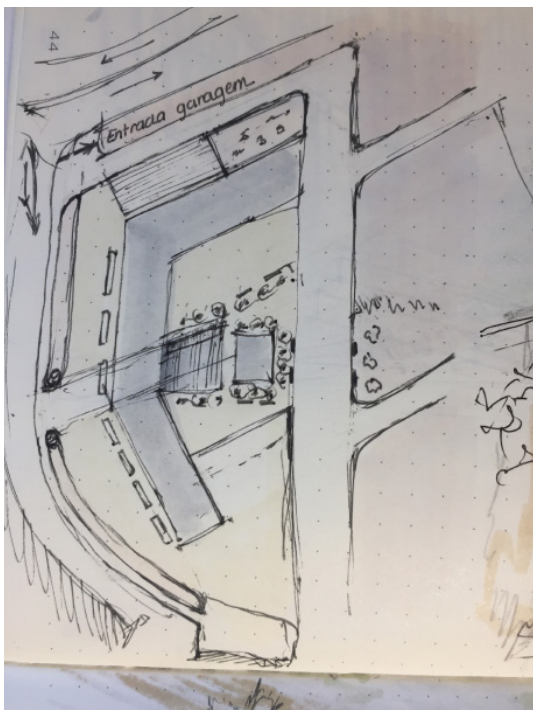
Partindo da forte e fulcral dimensão comunitária do projeto, o gesto urbano que o constitui adota uma relevante expressão e significado, no sentido em que a intervenção perde o seu carácter estritamente objetual, assumindo-se definitivamente como um sistema. Assim sendo, e com foco na criação de espaços de estar e de convívio, muito escassos atualmente no bairro e muito relevantes para uma boa vivência e qualidade de vida, bem como na intenção da quebra a barreira física constituída pela linha ferroviária, promove-se a interação entre a população do bairro e a da Expo, através da criação da já referida plataforma que se estende sobre a linha de comboio proporcionando condições para a conceção de espaços verdes, espaços de estar e para atividades informais de dança e outras práticas performativas espontâneas.

O Jardim, constituído por vários nichos para convívio e atividades, promove uma atmosfera de integração e abertura que se reflete no edifício do Centro, e faz a ligação aos percursos pedonais existentes nas zonas ajardinadas da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, integrando assim o sistema de circulações pedonais, existente e projetado.

A sua articulação com a Avenida de Moscavide, o eixo estruturante do bairro, e a Rua Salvador Allende, faz-se através da Rua 25 de Abril, que é rematada pelo complexo do Centro de Artes Performativas, Mercado e Residência, projetando-se e ganhando continuidade a nível visual e pedonal sobre o Jardim, conduz ao Auditório exterior rematando nos percursos pedonais da zona da Expo (i51).

A relação do complexo com a Avenida 25 de Abril permite que este se articule e integre num sistema de espaços de afluência ao bairro





i57 - Beco da Rua dos Combatentes da Grande Guerra

i58 - Beco da Rua dos Combatentes da Grande Guerra

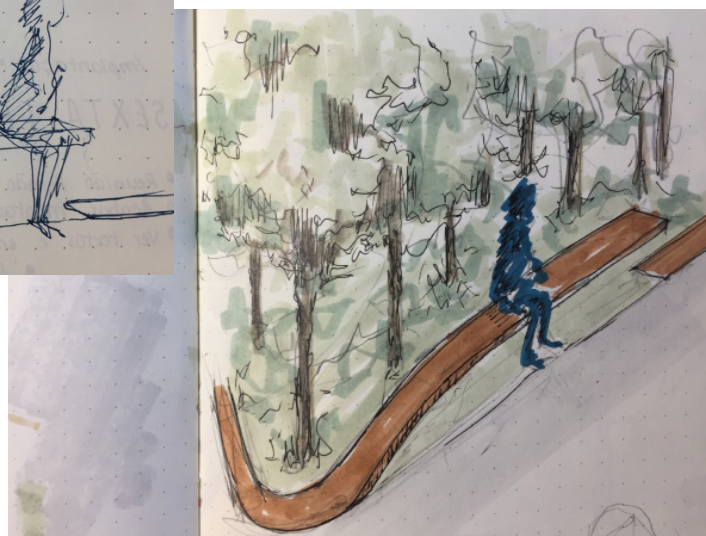
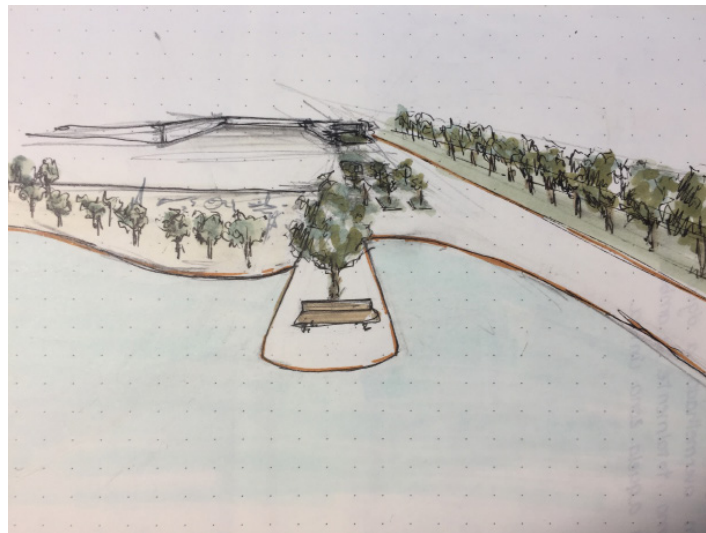
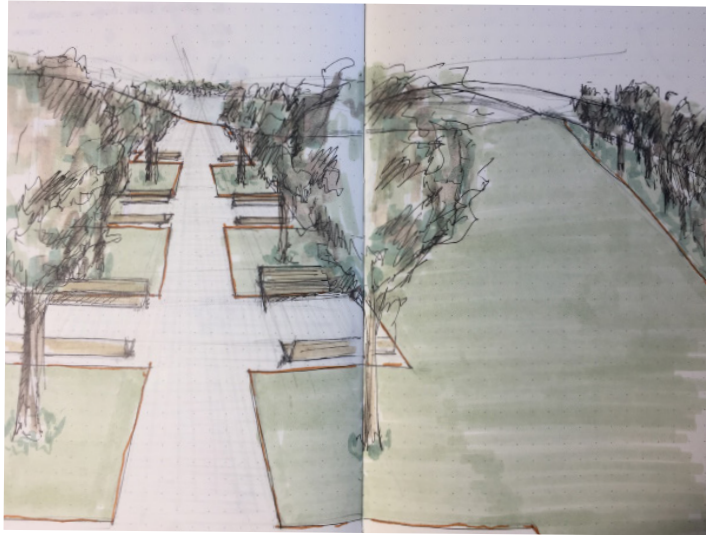
i59 - Planeamento do espaço público da Proposta

i60 - Ligação da cota da Rua dos Combatentes da Grande Guerra à plataforma da praça da Proposta Projetual

constituído pela Igreja de Santo António e a Praceta José Augusto Gouveia ligando-os a um objeto muito forte do lugar, a Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias (i51, i53, i54, i55, i56).

Relativamente à atual problemática da Rua dos Combatentes da Grande Guerra, que remata num beco com uma escadaria, é feita uma proposta de pedonalização do último troço da rua, bem como a sua ligação à zona de Jardim criada, adotando-se uma solução para a modelação do terreno que funciona através de duas plataformas, uma à cota da Rua 25 de Abril e do seu edificado, e outra que faz a conexão com a Expo, aproximando-se da sua cota e permitindo a continuação da rua (i57, i58, i60).

No jardim, partindo da relação paradigmática que o ser humano estabelece com a água, é criado um plano de água, com vista a proporcionar não só uma boa aproximação do indivíduo à água, mas também a criação de um micro clima mais equilibrado, bem como locais de convívio e de estar adjacentes ao mesmo, tais como o deck, a zona de mesas e o espaço de ginásio exterior (i51, i61, i62, i63, i64, i65). Desta forma, o bairro ganha espaços de estar e uma proximidade com a vegetação, a água e a natureza, que configuram um território mais equilibrado e aprazível.

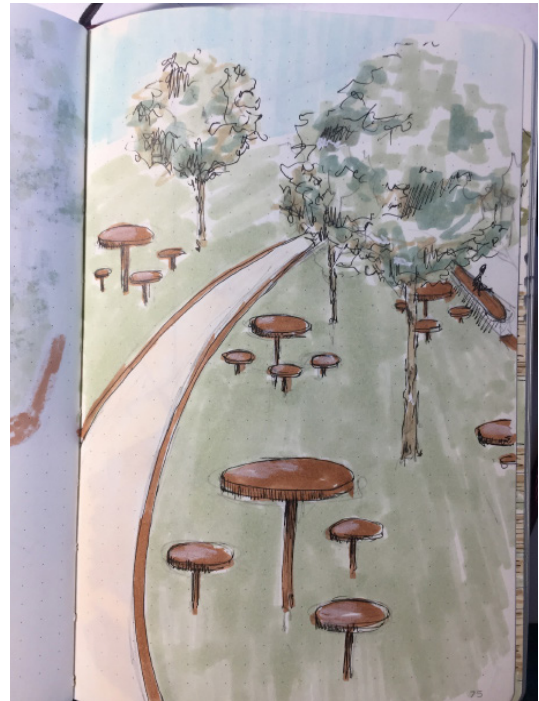


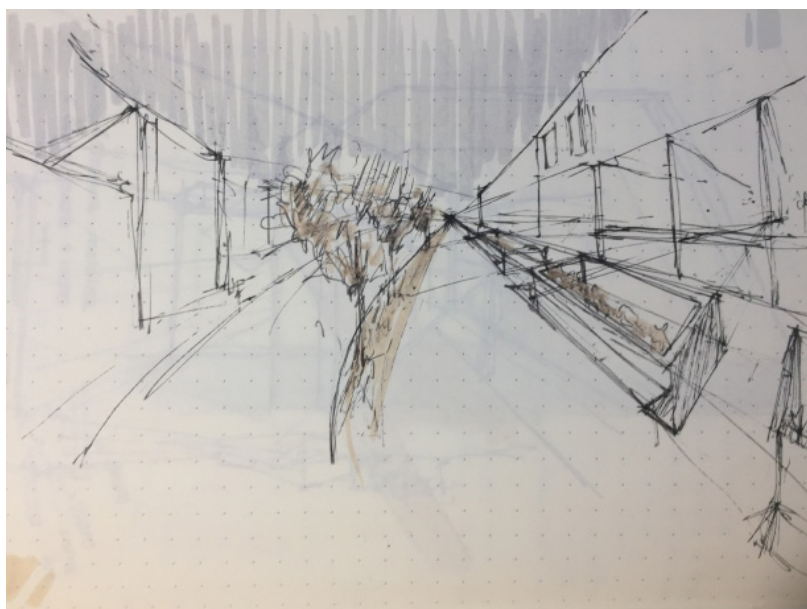
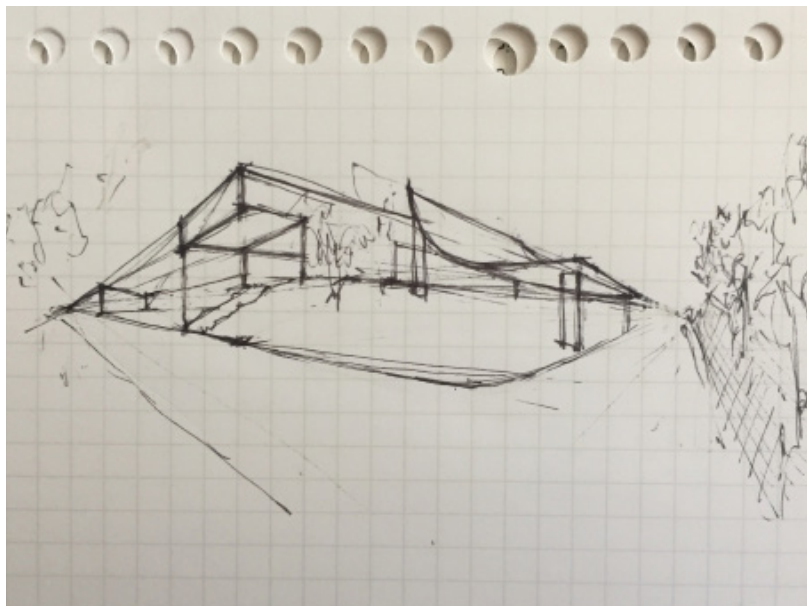
i61 - Esquízo de pensamento do espaço público da Proposta Projetual

i62 - O remate no plano de água

i63 - Os bancos da zona de jardim







i66 - A pala do Mercado

i67 - Frente do Mercado para o bairro

## O Gesto Arquitetónico

Tendo como base a dimensão comunitária do projeto e o seu principal alicerce concetual na interação comunitária, o objeto arquitetónico, como já explicitado, funciona como um complexo que estabelece a comunicação entre o bairro de Moscavide e a zona da Expo.

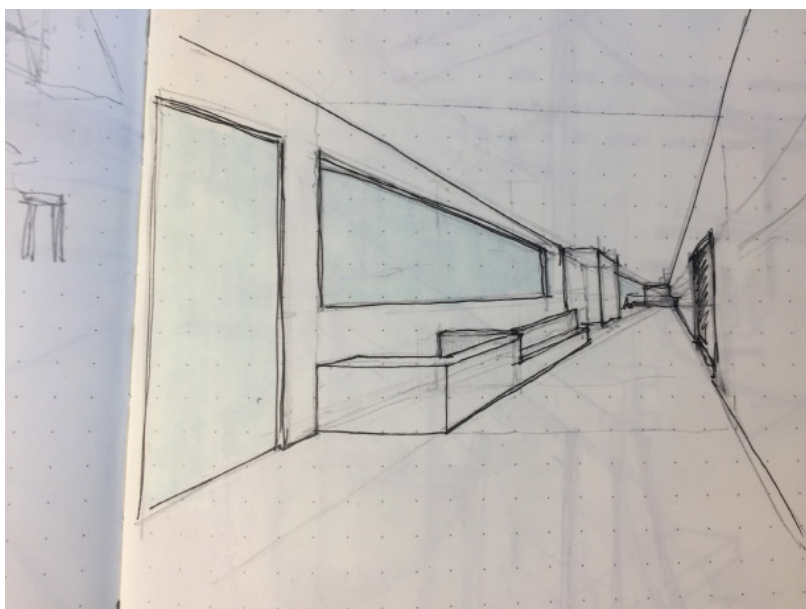
Assim, o edifício adota uma forma de boomerang, partindo do existente, alinhamentos e formas do edificado envolvente, ‘abraçando’ o espaço criado de Jardim e Praça. Implantado num terreno modelado em duas plataformas de diferentes cotas, o objeto arquitetónico abre-se para duas frentes distintas, funcionando como ponto de convergência e encontro entre as duas comunidades (do bairro de Moscavide e da zona da Expo) (i84).

Contando três diferentes programas num mesmo edifício, optamos por uma distribuição e organização por pisos, sendo que o Mercado e o Centro de Artes Performativas, com carácter mais público, se encontram à cota e a Residência para Artistas se eleva garantindo a privacidade de quem a habita.

Uma vez que a plataforma à cota superior adota um carácter mais habitacional, optou-se por voltar o Mercado para a mesma, e colocar o Centro de artes Performativas na plataforma à cota inferior, permitindo que este se abra para a Praça e Jardim criados, possibilitando que as suas atividades e espetáculos se estendam para o espaço público, provocando uma espécie de dinâmica contaminadora do bairro.

Toda a circulação no edifício é organizada através de galerias proporcionando o encontro e cruzamento entre pessoas e permitindo que este adote um carácter mais aberto e permeável, quer visual como fisicamente.





i68 - O auditório exterior

i69 - Entrada do auditório interior

A Residência para Artistas, partindo do conceito de interação e encontro, divide os seus módulos em zona privada (quartos e casa de banho) e zona social (sala e cozinha), permitindo que a primeira garanta a privacidade dos seus habitantes e que a segunda se abra totalmente para a galeria, proporcionando uma atmosfera de partilha e proximidade entre artistas e conduzindo a uma contaminação e troca de conhecimentos e criação de laços ou networking profissional e experiencial. Com o mesmo intuito é criada a sala de convívio que se estende para o exterior, bem como um estúdio que funciona como sala de estudo, de cruzamento e partilha de ideias e conhecimento.

No piso imediatamente a baixo encontra-se o Mercado, dividido em três zonas: o mercado tradicional, em que as bancas estão dispostas de forma a que haja largas zonas livres para circulação e potenciais curtas estadias provenientes de encontros e conversas, e que tem a possibilidade de que expandir para o exterior, para a zona onde se criou uma pala para ensombramento, para receber mercados e feiras pontuais; o mercado urbano, orientado para a restauração, e que se abre para uma zona de esplanada voltada para o jardim, mas elevada em relação ao mesmo; e uma zona de convívio coberta que permite que a população se possa reunir e conviver, que os idosos possam ir jogar às cartas ou ler o jornal, por exemplo, levando-os a sair de casa e diminuindo o seu isolamento, servindo o mercado urbano e o café a ela adjacente.

À cota da plataforma do terreno inferior encontra-se o Centro de Artes Performativas, que se divide igualmente em três zonas: uma área com a parte administrativa do Centro e gabinete de massoterapia e ginásio, que abrem os seus serviços à população, uma vez que a população

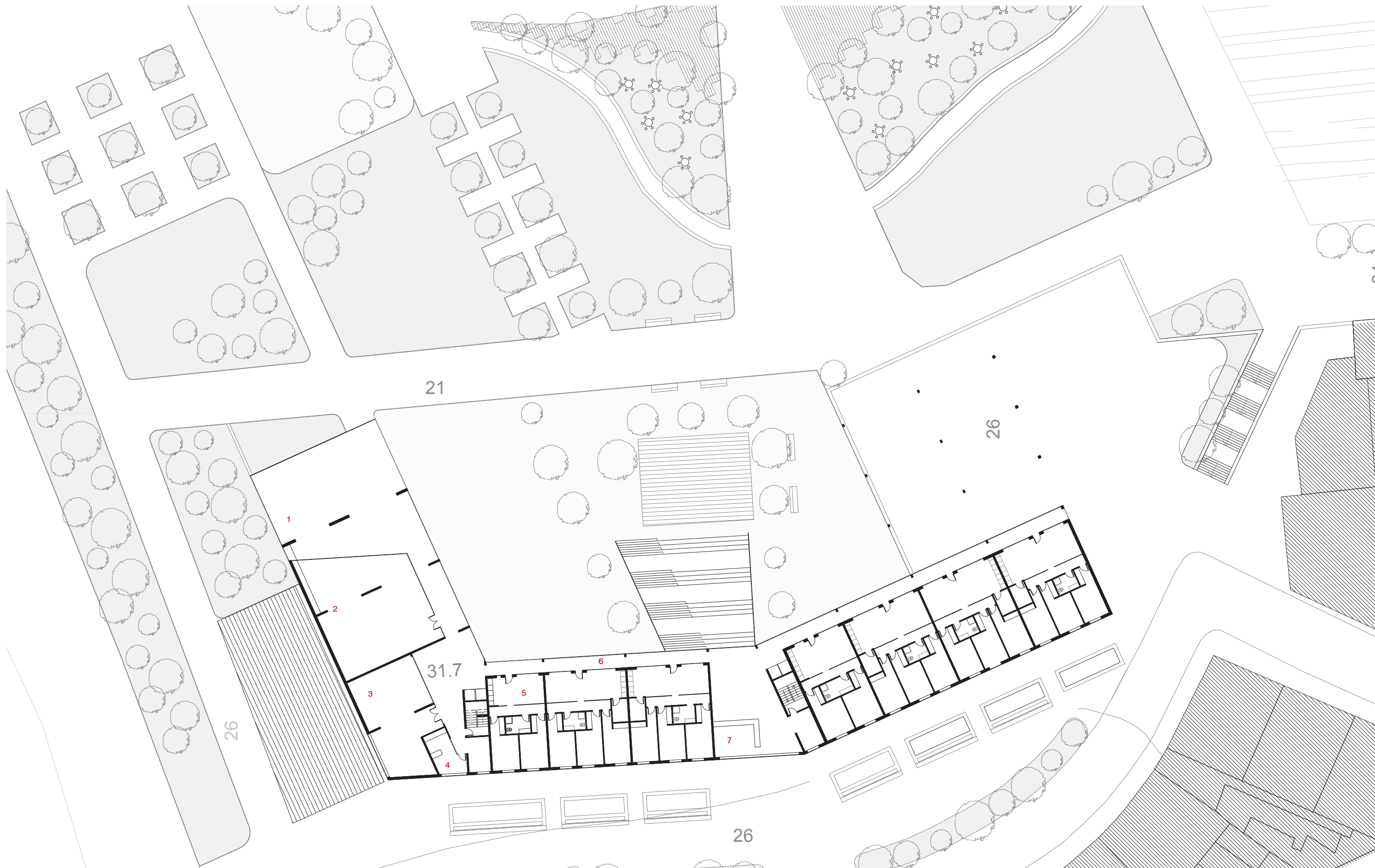
idosos necessita muito recorrentemente destes serviços; a zona dos estúdios, na qual foi adotado o sistema de painéis suspensos Maxparete HSP PYRO que permite a total abertura do estúdio em relação à galeria e o pavimento Harley Activity com acabamento Cascade que permite o amortecimento de impactos mais eficaz e uniforme em relação ao sistema de caixa de ar, bem como uma solução para iluminação e ventilação dos estúdios que assenta na criação de poços de luz e ventilação. Esta zona dos estúdios, constituída por duas ‘pernas’ com uma articulação que as liga, conta com balneários e uma zona de aquecimento para os artistas, e é rematada, no fim da galeria, com uma passagem para os bastidores do auditório e uma área destinada a workshops e confeção de cenários, figurinos e adereços. Relativamente aos workshops é possível integrar a população no processo, permitindo que os mais idosos partilhem os seus conhecimentos, uma vez que se trata, na sua maioria de antigos operários, e os jovens aprendem com eles.

O Centro de Artes Performativas abre-se à população permitindo que esta não só observe, mas possa também integrar todo o processo criativo, quando tal for considerado pertinente, a Praça como extensão do Centro. Assim sendo, o sistema de caixilho Odicini EXTESA foi escolhido, uma vez que permite a total abertura da galeria para o exterior, permitindo que a praça, a galeria e os estúdios se tornem num só espaço.

O auditório exterior, tal como o interior, serve as criações provenientes dos trabalhos e pesquisas desenvolvidos no Centro, recebendo igualmente criações externas, e oferece à população uma zona de estar em auditório voltada para o Jardim.

A materialidade de todo o edifício é em placagem de betão e betão à

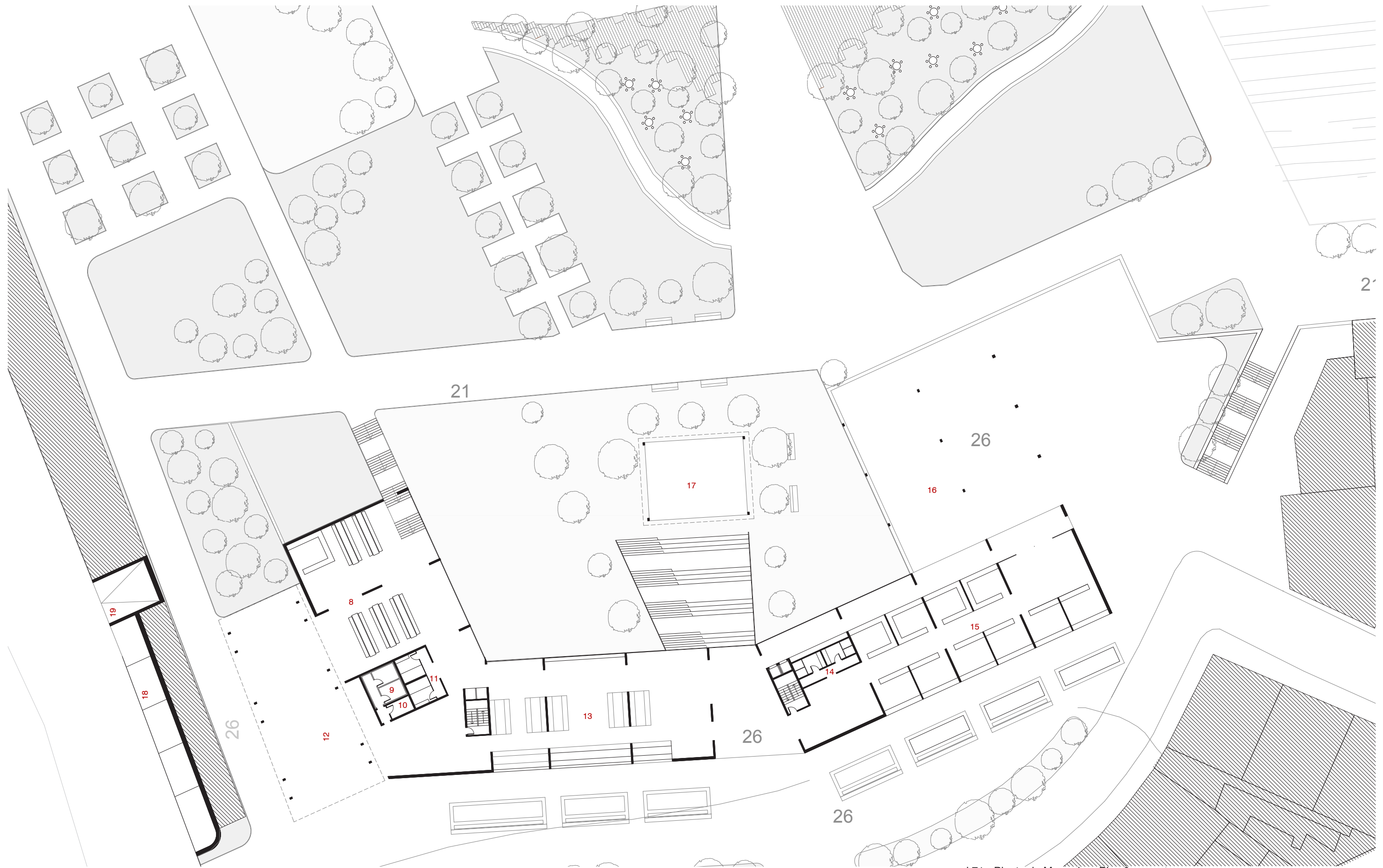
vista, quer no seu exterior como no interior, sendo igualmente adotado o sistema Mortex para os revestimentos interiores, com caixilhos exteriores metálicos, advém da constituindo-se numa espécie de memória da história e identidade industrial do bairro que se reflete assim no edifício. Nos interiores optou-se pelo contraste do betão com a madeira, uma vez que esta está associada ao conforto e ao íntimo, ao calor do abraço, estando aqui presente a vertente comunitária, uma vez que o objeto arquitetónico, tal como o espaço público adjacente têm o intuito de transmitir a sensação calorosa do encontro, quase como um segundo lar.



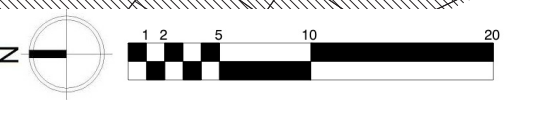
i70 - Planta da Residência para Artistas - Piso 1

1. Terraço 2. Sala de Convívio 3. Estúdio Comum 4. Lavandaia 5. Módulo Residencial 6. Galeria de Distribuição 7. Balcão de Apoio e Segurança



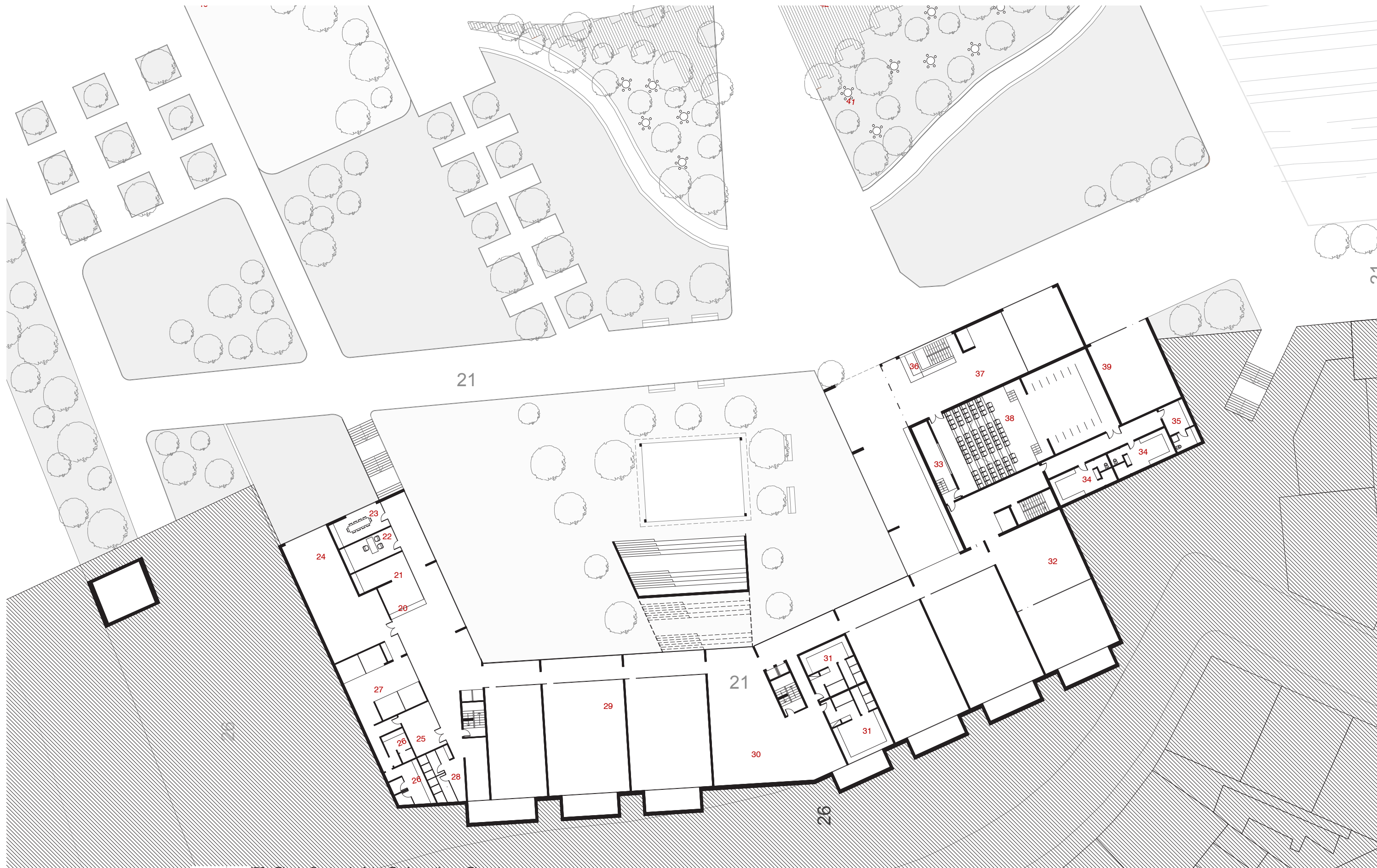


8. Zona de Convívio 9. Compartimentos Refrigerados 10. Arrumos 11. Sanitários 12. Zona Exterior para Extensão do Mercado 13. Mercado Tradicional 14. Sanitários 15. Mercado Urbano 16. Esplanada 17. Auditório Exterior  
18. Zona de Cargas e Descargas 19. Entrada do Parque de Estacionamento



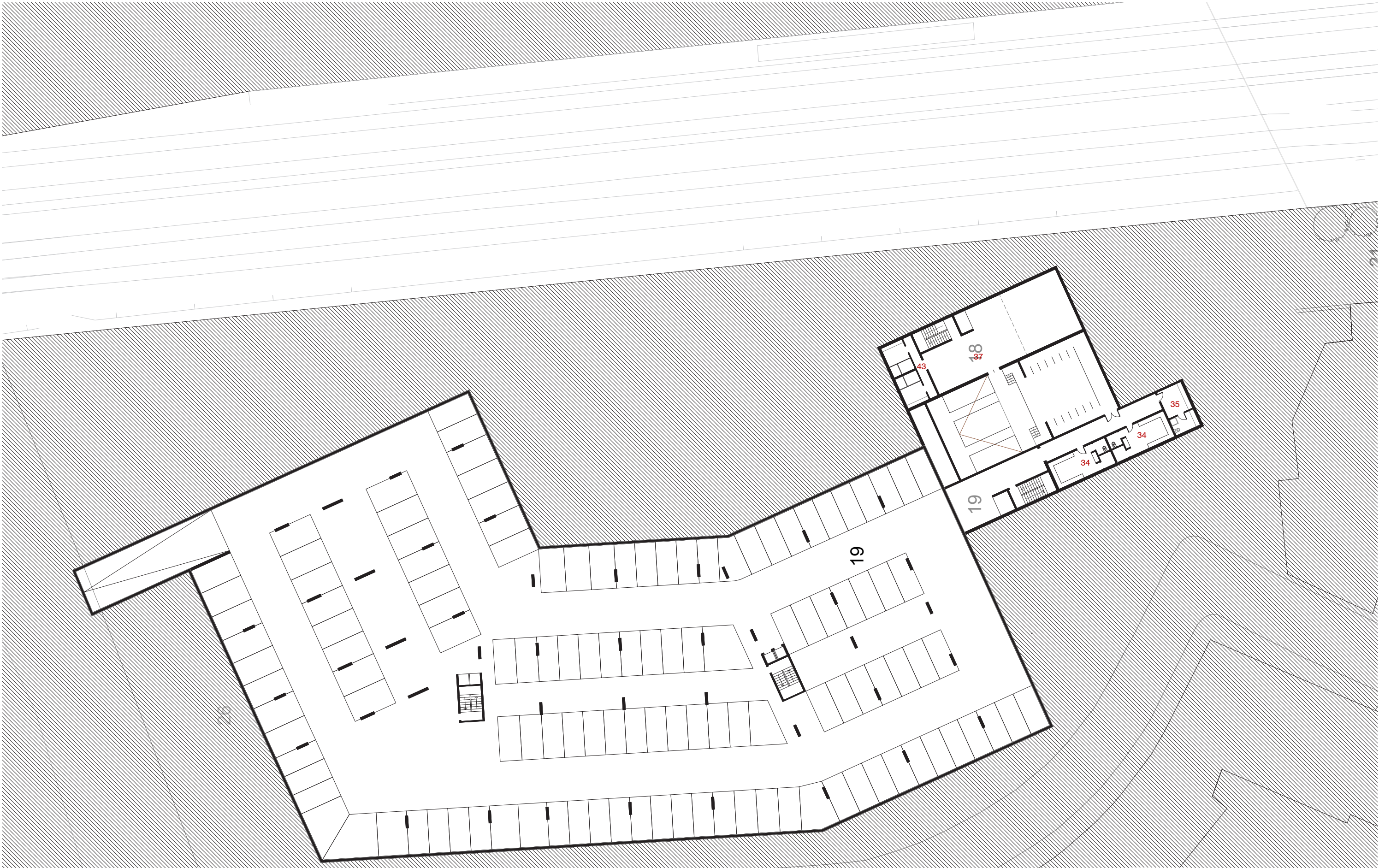
i 71 - Planta do Mercado - Piso 0





172 - Planta Centro de Artes Performativas - Piso -1

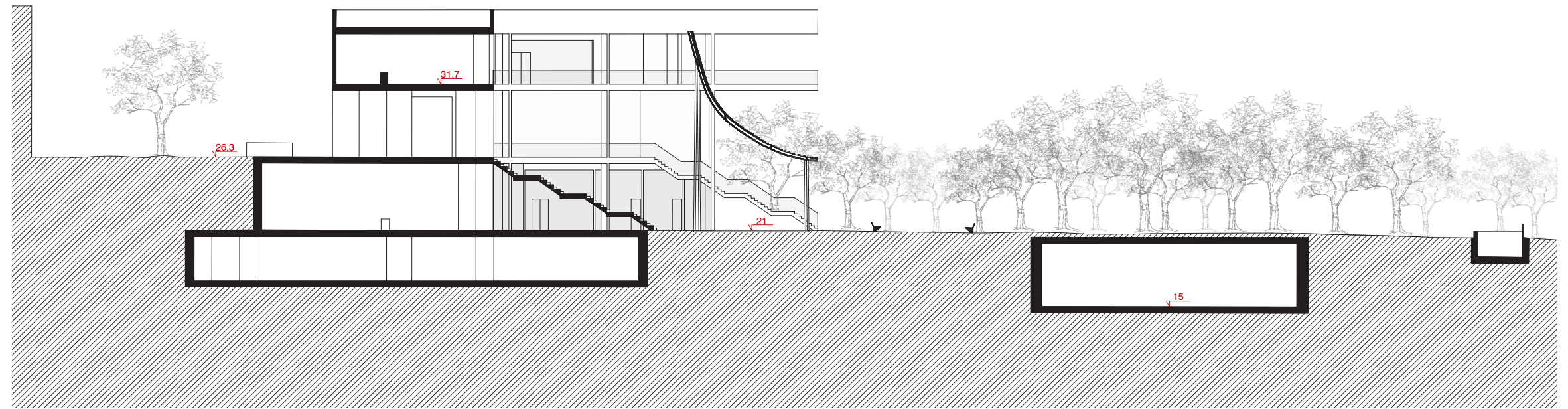
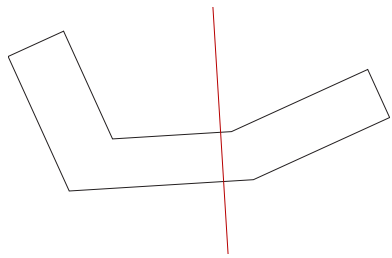
20. Balcão de Recepção 21. Zona administrativa 22. Gabinete da Direção 23. Sala de Reuniões 24. Ginásio 25. Recepção Massoterapia 26. Balneários 27. Consultório Massoterapia 28. Sanitários 29. Estúdios 30. Zona de Aquecimento 31. Balneários 32. Atliêr Oficina 33. Sala Técnica 34. Balneários Coletivos 35. Balneário Solista 36. Recepção e Bilheteira 37. Foyer 38. Plateia 39. Loja Social 40. Ginásio Exterior 42. Zona de Mesas 42. Deck



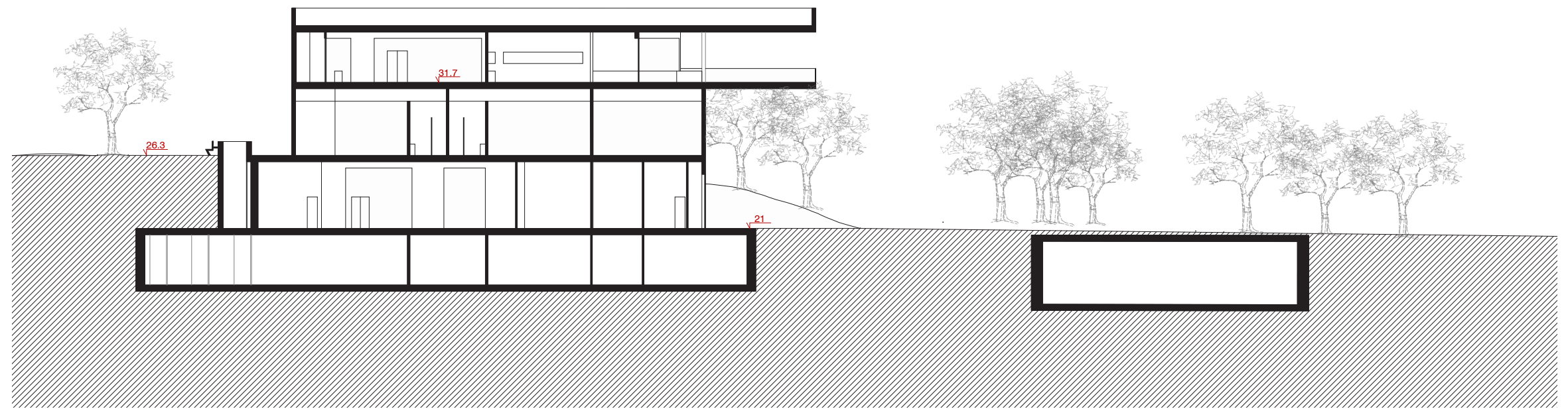
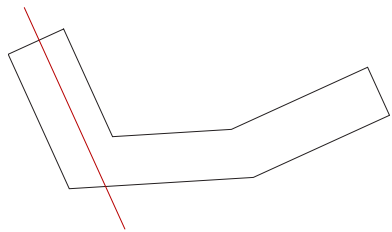
i73 - Planta Estacionamento - Piso -2

43. Sanitários





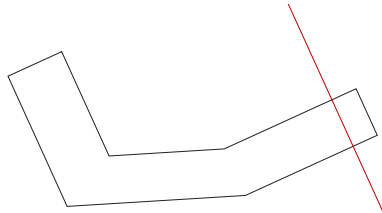
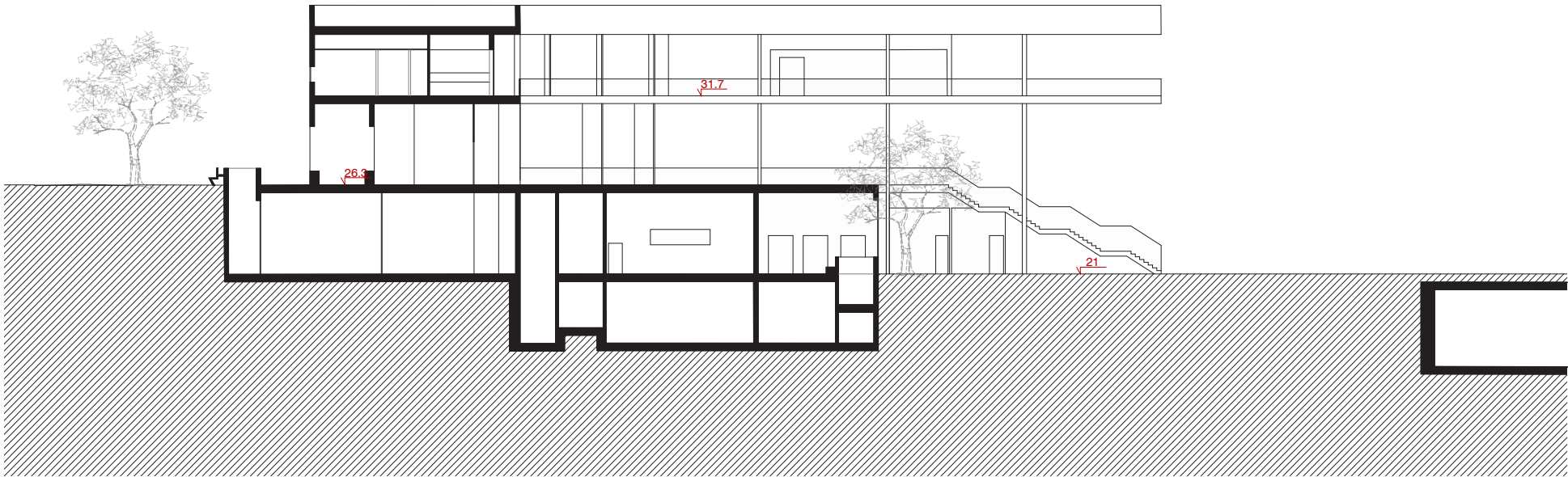
i74 - Perfil AA'



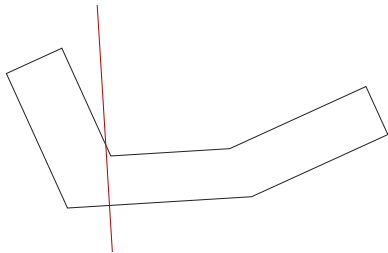
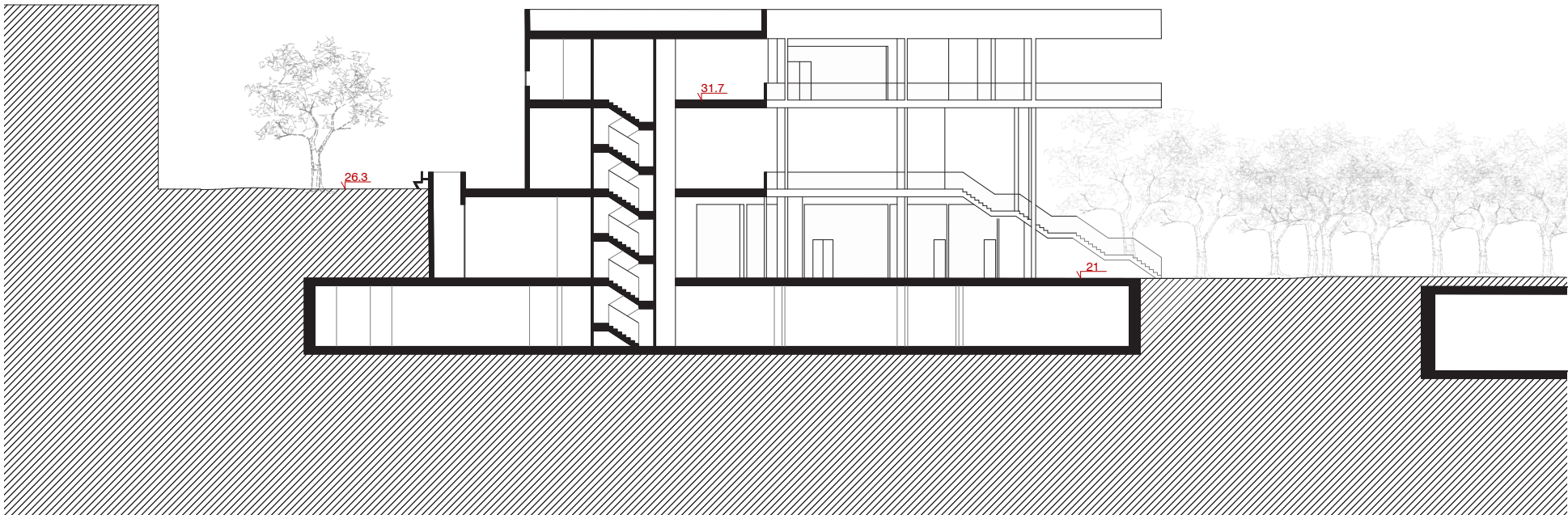
i75 - Perfil BB'



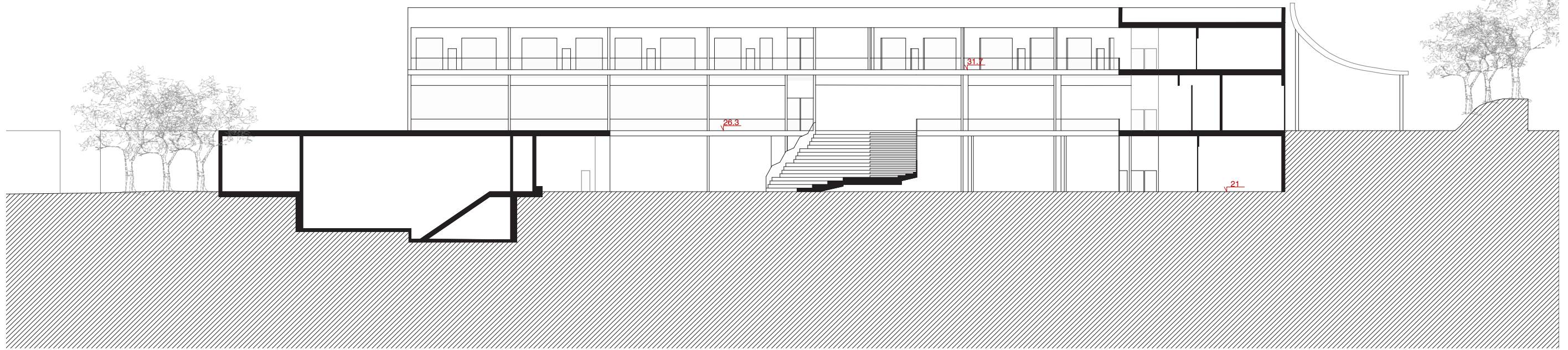
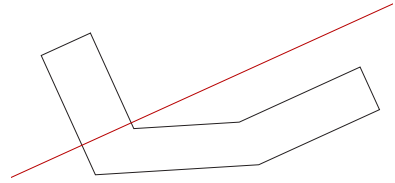
RFIL CC'



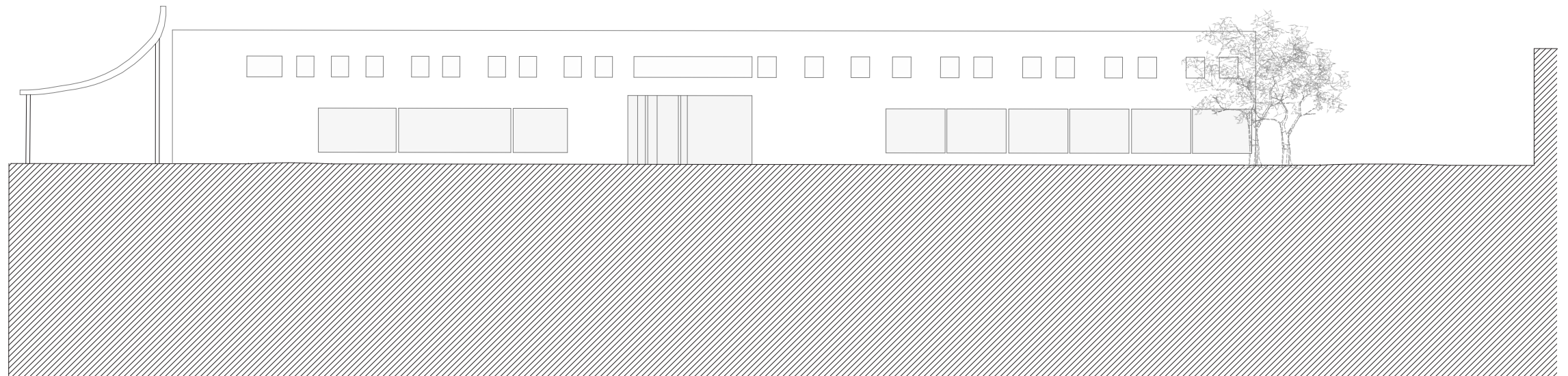
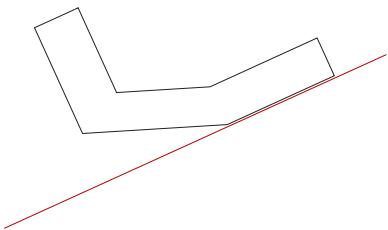
i76 - Perfil CC'



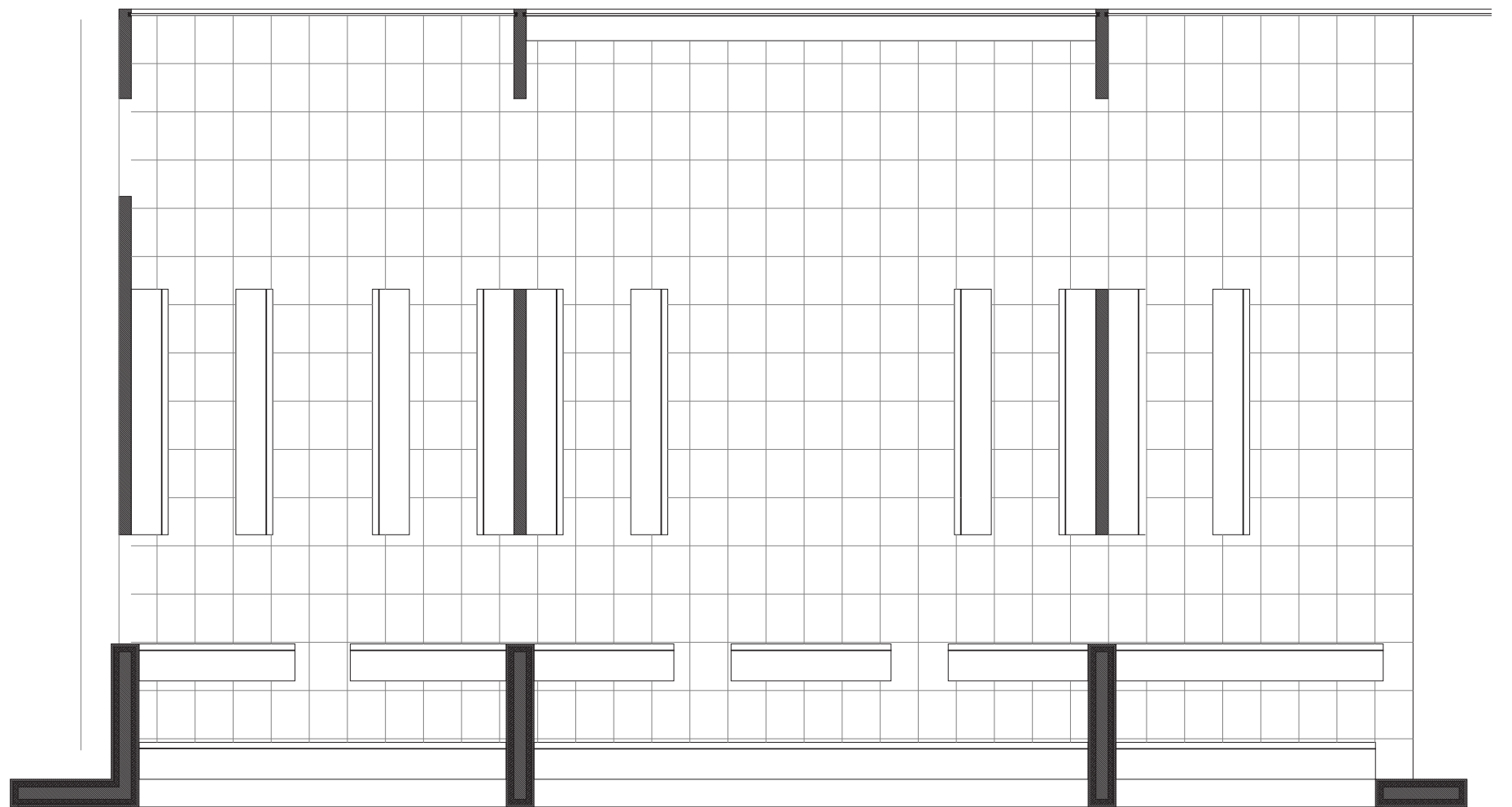
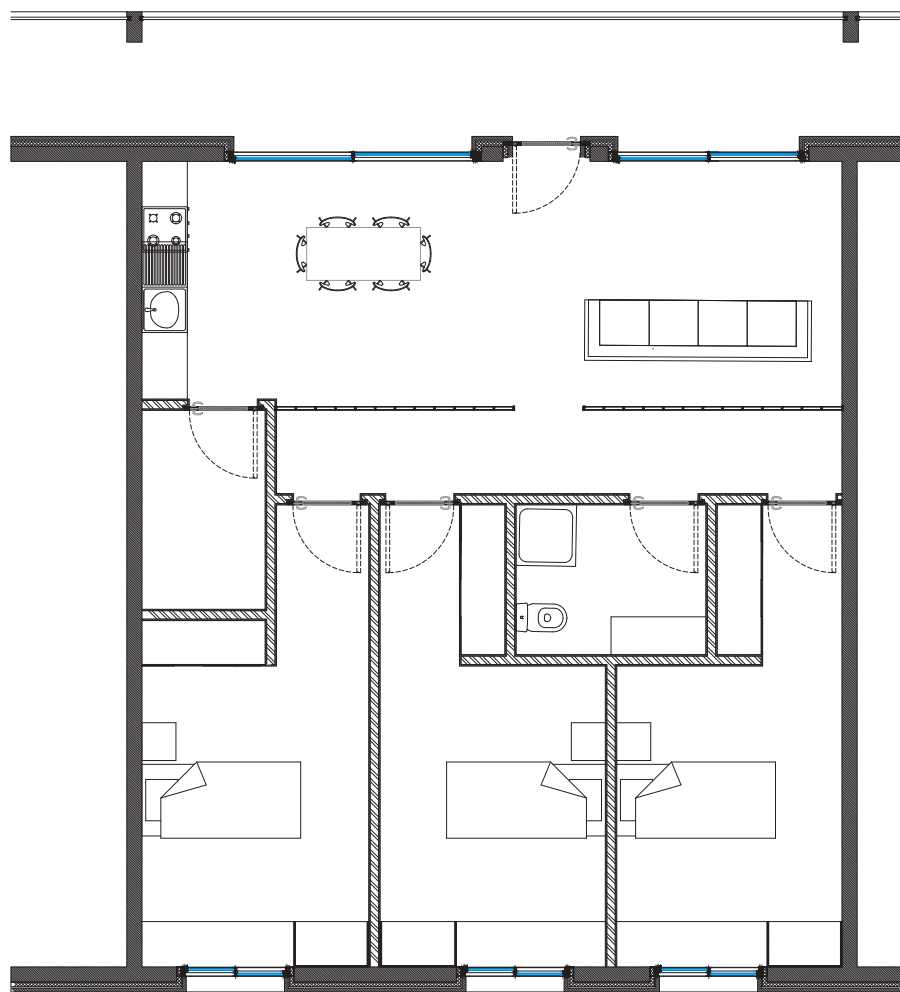
i77 - Perfil DD'



i78 - Perfil EE'



i78 - Perfil FF'

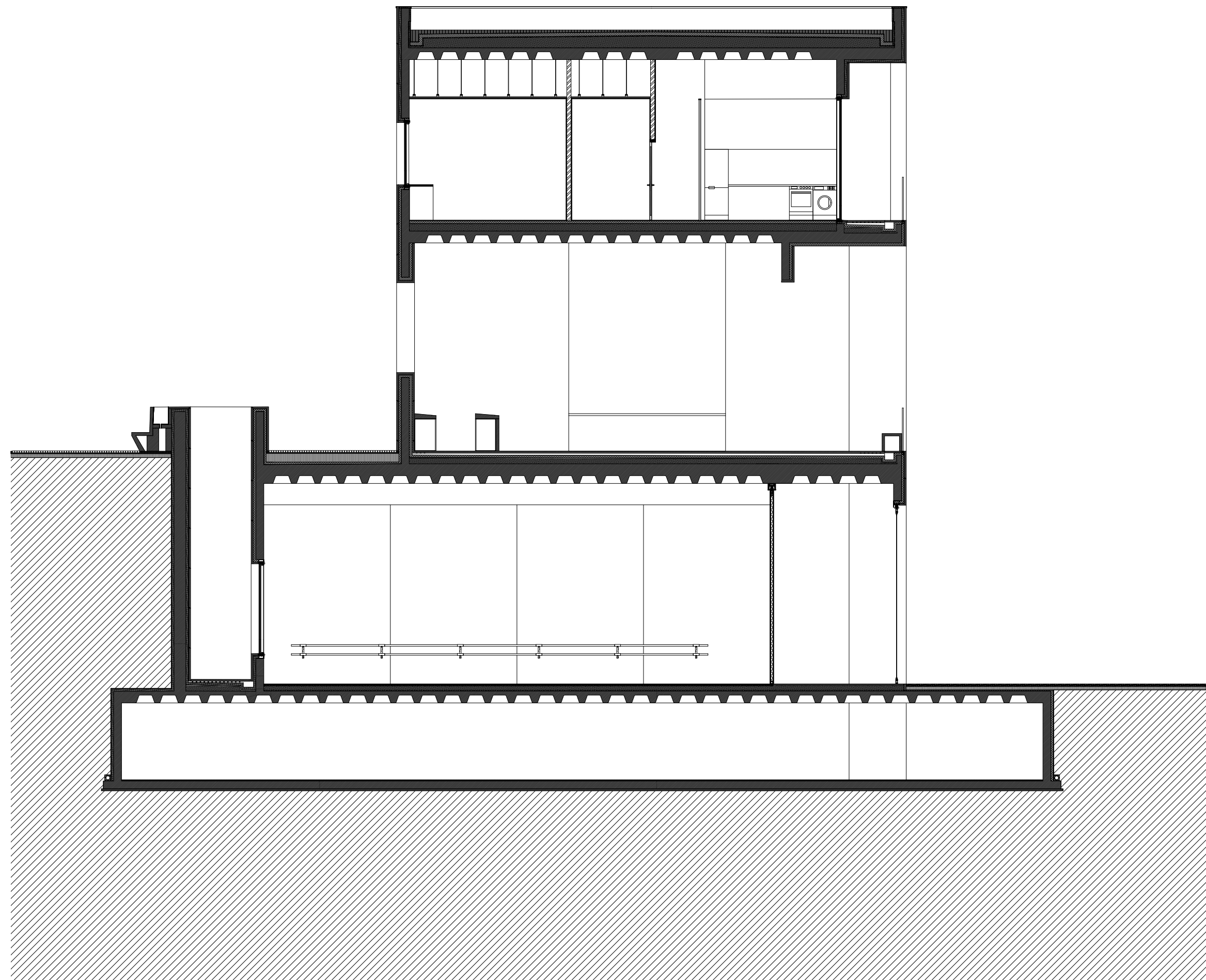


ESCALA 1:100

i79 - Módulo habitacional da Residência de Artistas

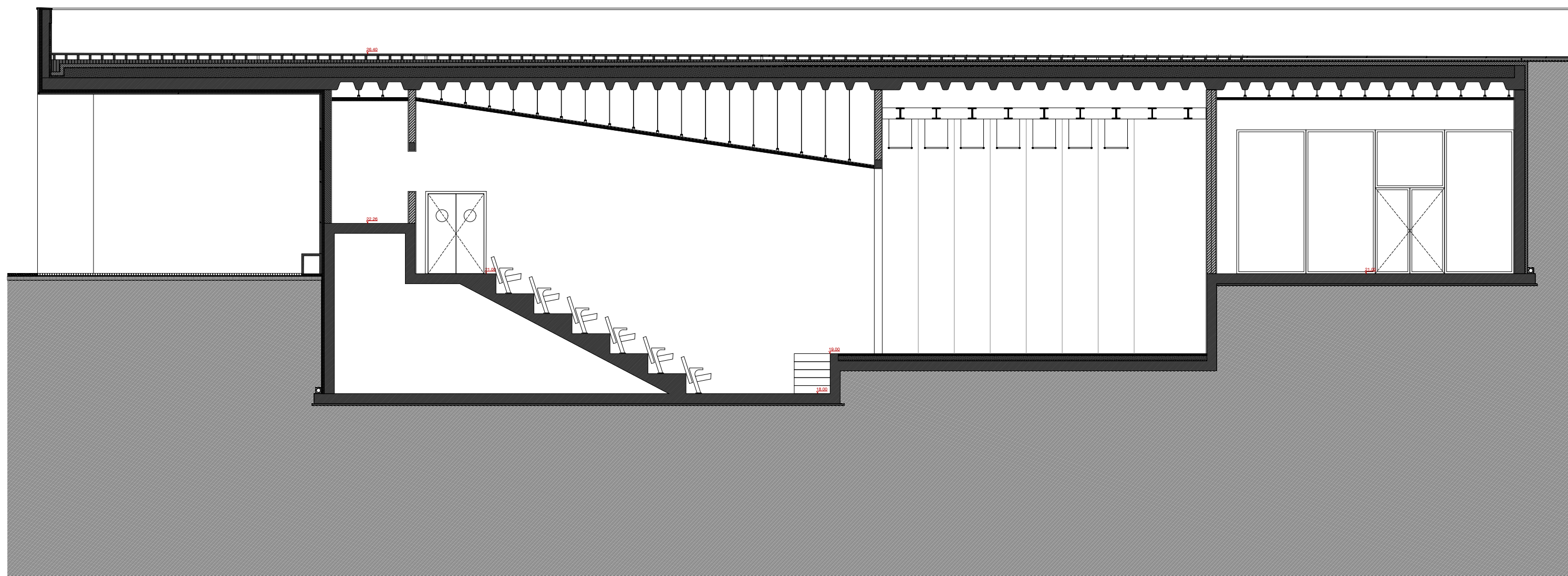
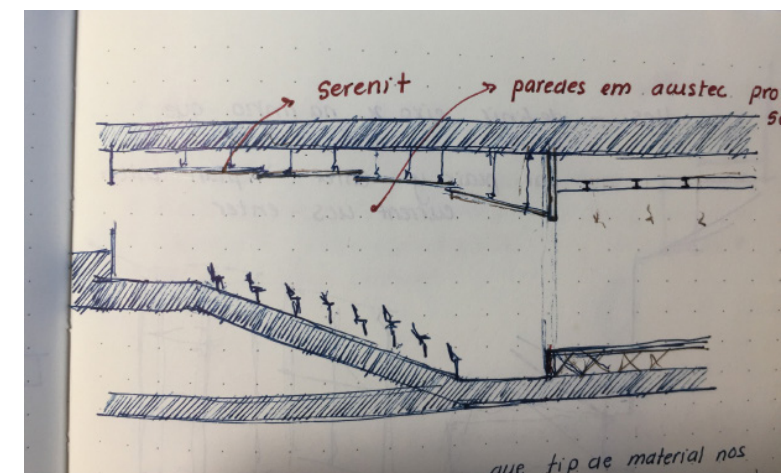
i80 - Módulo do Mercado





ESCALA 1:100

i81 - Corte transversal do sistema construtivo

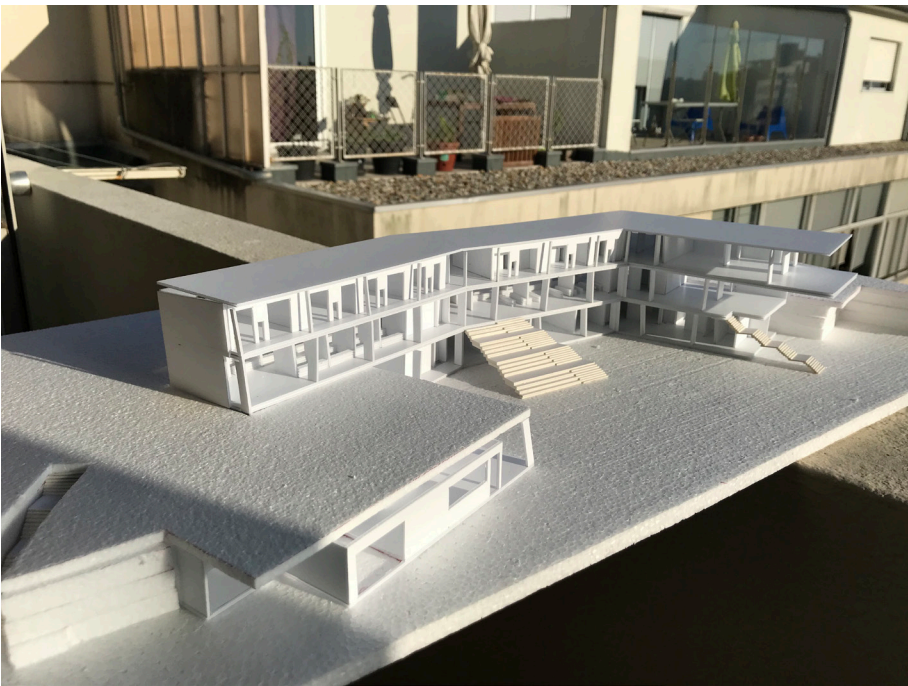


ESCALA 1:100

i82 - Esqueto do funcionamento do auditorio

i83 - Corte do Auditorio





i84 - Vista geral da maquete 1:500 da Proposta Projetual

i85 - Vista da Rua 25 de abril

i86 - Relação com o edificado

i87 - Maquete 1:200

i88 - Escadas auditório

i89 - Fachada do mercado e residência



# Considerações Finais



Tendo em conta que a Arquitetura trabalha o espaço para ser fruído pelo Homem, apresenta uma vertente comunitária que lhe é intrínseca, razão pela qual o presente Projeto Final de Mestrado se debruçou sobre a capacidade de a Arquitetura, aliada às Artes Performativas, com foco na dança, promover a interação comunitária, e dessa forma cumprir uma função social, para além de artística e técnica.

Partindo do pensamento de Zygmunt Bauman relativo à ideia de comunidade enquanto grupo fechado em si onde os indivíduos procuram a segurança em detrimento da liberdade, defendemos, nesta proposta projetual, a promoção de uma comunidade oposta a esta, mais aberta e tolerante.

A compreensão de que a relação e equilíbrio liberdade-segurança é um pilar da organização e funcionamento de uma comunidade, no sentido em que para se conseguir uma tem de haver cedência relativamente à outra, e que o ser humano padece da constante necessidade de se sentir seguro, foi muito relevante para o entendimento das problemáticas de carácter comunitário abordadas, tendo-se observado que o desejo de excessiva segurança pode ser considerado uma das razões de existência de graves problemas sociais.

Por outro lado, sendo normal e intrínseco ao ser humano considerar outros seres diferentes de si ou desconhecidos como ameaças, rejeitando-os e afastando-os de si conduzindo a atitudes de discriminação. Assim sendo, acreditamos que a arquitetura, sobretudo na sua dimensão urbana pode ter um papel fundamental e decisivo na fomentação de uma regeneração comunitária.

As problemáticas abordadas e observadas no bairro de Moscavide, a



mistura de culturas e de gerações, depois da devida reflexão, revelaram uma mesma causa comum: a falta de comunicação, interação e partilha entre indivíduos que leva a que, por medo, o indivíduo rejeite o outro e se isole. Assim sendo, a promoção de interação, diálogo e partilha entre indivíduos, especialmente de diferentes grupos, é urgente para que seja possível uma aproximação de uma comunidade tolerante, receptiva e aberta, sendo este o pilar conceitual de toda a proposta projetual desenvolvida. Neste particular, acreditamos que o desenho do espaço urbano, espaço público e tipologia funcional dos objetos arquitetónicos, traduzida em materialidades, linguagens, hierarquias e formas, assente numa estratégia de aproximação dos indivíduos, é uma das formas de o conseguir.

Perante esta situação, defendemos neste Projeto Final de Mestrado que a arquitetura pode ter um papel ativo na interação comunitária ao criar condições e espaços que promovam o encontro e a partilha de atividades. Os espaços, quando projetados com consciência comunitária, conseguem dar o impulso necessário para a mudança da dinâmica desta mesma comunidade. O exemplo do local de intervenção em que a falta de espaços de convívio leva a que os moradores se isolem em casa, retrata o impacto que um mau planeamento e organização espacial tem na dinâmica e vivência comunitária e consiste na grande fragilidade do bairro sobre a qual a proposta projetual se debruça.

Cumulativamente, ao abordamos o surgimento e evolução da dança, porque entendemos que a mesma pode ser o fator crítico gerador de interação, pela sua expressiva capacidade de contagiar as pessoas e pelo caráter de facilitador dessa mesma interação, conseguimos

perceber que esta surge como meio de expressão, socialização e comemoração das tribos, isto é, sempre associada à interação e partilha com o *outro*, fazendo emergir o conceito de ‘dança comunitária’, uma vertente da dança cujo principal foco é a interação e integração comunitária.

Posto isto, a aliança entre a arquitetura e a dança estabelecida no presente trabalho, não só tem sentido, como poderá resultar na desejada metamorfose comunitária, visto que a arquitetura fornece o espaço com as condições necessárias e propício à interação comunitária e a dança e Artes Performativas organiza as atividades que a promove.

Paralelamente, achamos que esta relação entre a arquitetura e a dança se traduz num aspeto absolutamente fundamental para ambas: o corpo em movimento no espaço e no tempo, sendo que na perspetiva da ‘corpografia urbana’ de Britto e Jacques se entende o movimento do corpo no espaço projetado e no seu quotidiano como uma dança, bem como a relação que a dança estabelece com o espaço em que se insere. Na arquitetura urbana entendemos a fruição do espaço público e do espaço do objeto, na perspetiva da dimensão corpórea do espaço traduzida no movimento do corpo neste mesmo espaço.

Assim sendo, e tendo em conta a função dos objetos e do espaço público na transformação do território urbano, facilmente se entenderá que os auditórios e salas de espetáculos estejam mais associados a uma vertente da dança mais erudita, originando uma relação mais fria e controlada com a população, que configura o espectador, enquanto que espaços informais como a rua ou os espaços mais abertos à cidade permitem uma inclusão e interação alargada com a população mais

próxima e genuína. Partindo deste entendimento, na proposta projetual tivemos atenção à criação de espaços exteriores públicos que possibilitassem e promovessem esse tipo de dança informal e interativa, como é o exemplo do Jardim, sendo mesmo criada a possibilidade de o Centro de Artes Performativas se abrir totalmente ao espaço público, transformando-se num só espaço, bem como o Auditório Exterior que leva a que as peças sejam apresentadas no espaço público e com certos recursos técnicos.

Assim, consideramos que esta intervenção arquitetónica consegue promover uma melhoria das relações e interações de uma comunidade ou mesmo entre comunidades, adotando um carácter mais global, sistemático e urbano, em detrimento de um foco unicamente objetual, e convocando estrategicamente uma área disciplinar cujo potencial de vinculação da população venha ao encontro desta base concetual, a dança e as Artes Performativas, estabelecendo uma relação forte que conduz à metamorfose desejada, que corporiza a referida função principal da arquitetura.

Por fim consideramos que neste projecto, consolidamos a ideia de uma arquitetura socialmente responsável, e da dança como fator e matéria fundamental para o cumprimento dessa função, tomando o espaço e a sua cuidada e intencional produção, hierarquização e fruição como elementos determinantes.





## Fontes Consultadas



## Bibliografia

Aquino, D. (2008) A Dança Como Tessitura Do Espaço. Cadernos PPG-UA/FAUFBA. Número especial - Paisagens do Corpo, p.17-26.

Bauman, Z. (2005). Confiança e medo na cidade (M. S. Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Bauman, Z. (2003). A Busca por Segurança no Mundo Atual (P. Dentzien, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Britto, F. D. & Jacques, P. B. (2008) A Dança Cenografias e Corpografias Urbanas - Um Diálogo Sobre as Relações Entre Corpo e Cidade. Cadernos PPG-UA/FAUFBA. Número especial - Paisagens do Corpo, p.79-86.

Britto, F. D. (2008) Corpo e Ambiente - Co-determinações em Processo. Cadernos PPG-UA/FAUFBA. Número especial - Paisagens do Corpo, p.11-17.

Carvalhosa, S. Fonseca, Domingos, A. & Sequeira, C. (2010). Modelo Lógico de um Programa de Intervenção Comunitária - GerAcções. *Análise Psicológica*, v.28 n.3, p.479-490. Disponível em: <https://doi.org/10.14417/ap.319>.

Cruz, H. (2019). Arte e Esperança - Percursos e Iniciativas PARTIS 2014-2018. Práticas Artísticas para a Inclusão Social. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cruz, Hugo (2015). As Formas de Uma Interseção. In H. Cruz (coord.), Arte e Comunidade (p. 16-30). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cruz, H. (2015). Percursos Transversais em Construção. In H. Cruz (coord.), Arte e Comunidade (p. 35-56). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Europa, J., Av, P., Gualberro, L., Reitoria, A., Universit, C., Bra, S. P., Mascaro, C. (2003). Cidade de muros, 9.

Erven, E. V. (2015). Artes Comunitárias: Origens e Presenças no Mundo. In H. Cruz (coord.), Arte e Comunidade (p. 63-83). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Francisco, P. (2011). Auditórios - Tipos e Morfologias. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

Gabriel, E. (2015). A Rua na Dança da Gente. In T. Rocha, Deixa a Rua Me Levar, 59–68. Consultado em <http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2015/07/VIII-Seminarios-de-Danca-Deixa-a-rua-me-levar.pdf#page=69>

Guarato, R. (2015). Da Vida À Cena: Rua Como Espaço de Dança. In T. Rocha, Deixa a Rua Me Levar, 69–74. Consultado em <http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2015/07/VIII-Seminarios-de-Danca-Deixa-a-rua-me-levar.pdf#page=69>

Hatton-Yeo, A., & Osakoh, T. (Ed.) (2000). Intergenerational Programmes: Public Policy And Research Implications - An International Prespective.

Homans, J. (2012). Anjos de Apolo: Uma História do Ballet. Lisboa: Edições 70.

LACERDA, Cláudio (2011). Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista: Uma Pesquisa Artístico-Teórica em Dança. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2000). Raça e História. Lisboa: Editorial Presença.

Marques, I. (2011). Revisitando a dança educativa moderna de Rudolf Laban. Sala Preta, n.3, p. 276-281.

CCC. (2010). A City for People - Action Plan, 2014(22 March). Consultado em <http://www.ccc.govt.nz/cityleisure/projectstoimprovechristchurch/projectcentralcity/acityforpeople.aspx>.

Pallasmaa, J. (2012). La Mano Que Piensa: Sabiduría Existencial y Corporal en la Arquitectura. (Puente, M., Trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gil.

Palmeirão, C. & Menezes, I. (2009). A Interação Geracional como Estratégia Educativa: Um Contributo para o Desenvolvimento de Atitudes,

Saberes e Competência Entre Gerações. In J. D. L. Pereira & M. S. Lopes, A Animação Sociocultural na Terceira Idade (p.22-35). Chaves: IAPDC.

Peças, A., Fernambuco, A., Marques, A., Barata, A. R., Carvalho, A., Campos, C. et. al. (2019). Arte e Esperança - Percursos da Iniciativa Partis 2014-2018. (1ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Rede Social do Concelho de Loures (2005). Diagnóstico Social da Freguesia de Moscavide. Lisboa: Comissão Social da Freguesia de Moscavide.

SALVADOR, R. O. (2017). A Presença e a Transformação do Corpo Através da Dança, a Partir do Projeto de Dança na Comunidade de Madalena Victorino. In A Dança como Metamorfose.

SIMMEL, George (2004). Fidelidade e Grátisão e Outros Textos. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Silvano, F. (2010). Antropologia Do Espaço (1424ª ed. Revista e atualizada). Lisboa: Assírio & Alvim.

Snoop, A. (2015). Deixe a Rua Me Levar. In T. Rocha, Deixa a Rua Me Levar, 99-102. Consultado em <http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2015/07/VIII-Seminarios-de-Danca-Deixa-a-rua-me-levar.pdf#page=69>

## Outros

Arquipélago, C. de A. C. (2020). Consultado em <http://arquipelagocentrodeartes.azores.gov.pt/arquipelago-2/centro-de-artes/#>

Câmara Municipal de Loures (2012). Relatório de Viabilidade Económica da Operação de Regeneração Urbana do quarteirão de Vila Valente - Fase 2. Lisboa: Câmara Municipal de Loures.

Direção Geral das Artes, (2020). O Espaço do Tempo - Associação Cultural. Consultado em <https://www.dgartes.gov.pt/pt/entidade/1117.§>

Fronteiras do Pensamentos (2011, agosto 10). Zygmunt Bauman - Fronteiras do Pensamento. [Ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=POZcBNo-D4A>.

Gulbenkian, F. C. (2019). Fundação Calouste Gulbenkian. *Auditórios* Consultado em <https://gulbenkian.pt/fundacao/auditorios/auditorio-2/>

Gulbenkian, F. C. (2019). Fundação Calouste Gulbenkian. *Calouste Sarkis Gulbenkian*. Consultado em <https://gulbenkian.pt/fundacao/calouste-sarkis-gulbenkian/>

Gulbenkian, F. C. (2019). Fundação Calouste Gulbenkian. Consultado em <https://gulbenkian.pt/fundacao/auditorios/auditorio-2/>.

Gulbenkian, F. C. (2019). Fundação Calouste Gulbenkian. *Os Edifícios e o Jardim*. Consultado em <https://gulbenkian.pt/fundacao/os-edificios-e-o-jardim/>

Habitar Portugal (2020). Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas. Consultado em julho 3, 2020, em: <http://www.habitarportugal.org/PT/projecto/arquipelago-centro-de-artes-contemporaneas/>.

Harlequin Floors (2020). Floors. Consultado em agosto 4, 2020, em: <https://uk.harlequinfloors.com/en/products/floors>

Lusa, A. (2018, julho 19). Diretor d'O Espaço do Tempo atribui "grande significado" a Prémio Gulbenkian. *Diário de Notícias*. Consultado em <https://www.dn.pt/lusa/diretor-do-espaco-do-tempo-atribui-grande-significado-a-premio-gulbenkian--9613367.html>

Mortex (2020). Mineral Skin. Consultado em julho 30, 2020, em: <https://bealmortex.com/pt/>.

O Espaço do Tempo (2020). Comunidade e Projeto Escolar. Consultado em <https://oespacodotempo.pt/comunidade-e-projecto-escolar/>.

O Espaço do Tempo (2020). Historial. Consultado em <https://oespacodotempo.pt/historial/>.



Oddicini (2020). Operable Partitions. Consultado em agosto 5, 2020, em: <http://www.oddicini.com/en/operable-partitions/>.

Secil (2020). Pavimentos Interiores. Consultado em agosto 10, 2020, em: [https://secilpro.com/produtos/tipos\\_aplicacao/renovacao/pavimentos-interiores](https://secilpro.com/produtos/tipos_aplicacao/renovacao/pavimentos-interiores).

SESC São Paulo (2020). Pompeia. Consultado em abril 26, 2020, em [https://www.sescsp.org.br/unidades/11\\_POMPEIA/#/uaba=programacao#/fdata=id%3D11](https://www.sescsp.org.br/unidades/11_POMPEIA/#/uaba=programacao#/fdata=id%3D11).

SESC Pompéia. (2013). SESC Pompéia [Folheto Histórico]. São Paulo: SESC Pompéia. Consultado em: [https://www.sescsp.org.br/unidades/11\\_POMPEIA/#/content=tudo-sobre-a-unidade](https://www.sescsp.org.br/unidades/11_POMPEIA/#/content=tudo-sobre-a-unidade).

Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA (2016, março 24). Demarcar Terra Sagrada TEKOA - Re-Existência do BIXIGA - Teatro Oficina. [Ficheiro em vídeo]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=WSxEC8Yt6TY&list=PLTN97D\\_XfEQGkZk8cTUrqjLKvOGtzeL9C&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=WSxEC8Yt6TY&list=PLTN97D_XfEQGkZk8cTUrqjLKvOGtzeL9C&index=3).

Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA (2019, agosto 8). Oficina Casa de Vidro (Lina Bo Bardi) - Teatro Oficina. [Ficheiro em vídeo]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=eWlre3gAygU&list=PLTN97D\\_XfEQGkZk8cTUrqjLKvOGtzeL9C](https://www.youtube.com/watch?v=eWlre3gAygU&list=PLTN97D_XfEQGkZk8cTUrqjLKvOGtzeL9C).

Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA (2019, julho 27). Para ver a luz do Sol - 40 anos da luta Teatro Oficina X Grupo Silvio Santos. [Ficheiro em vídeo]. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=wo32uxofc\\_s&list=PLTN97D\\_XfEQGkZk8cTURQjLKvOGtzeL9C&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=wo32uxofc_s&list=PLTN97D_XfEQGkZk8cTURQjLKvOGtzeL9C&index=2).



# Anexos

## Painéis da Defesa



# A DANÇA E A INTEGRAÇÃO COMUNITÁRIA

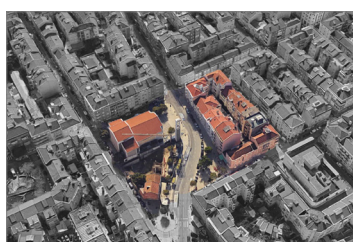
## O CENTRO DE ARTES PERFORMATIVAS EM MOSCAVIDE



Vista aérea do Bairro de Moscavide e sua relação com a envolvente



Articulação das zonas de afluência com o projeto, e remate de rua 25 de Abril



4 - Zona da Igreja de Santo António

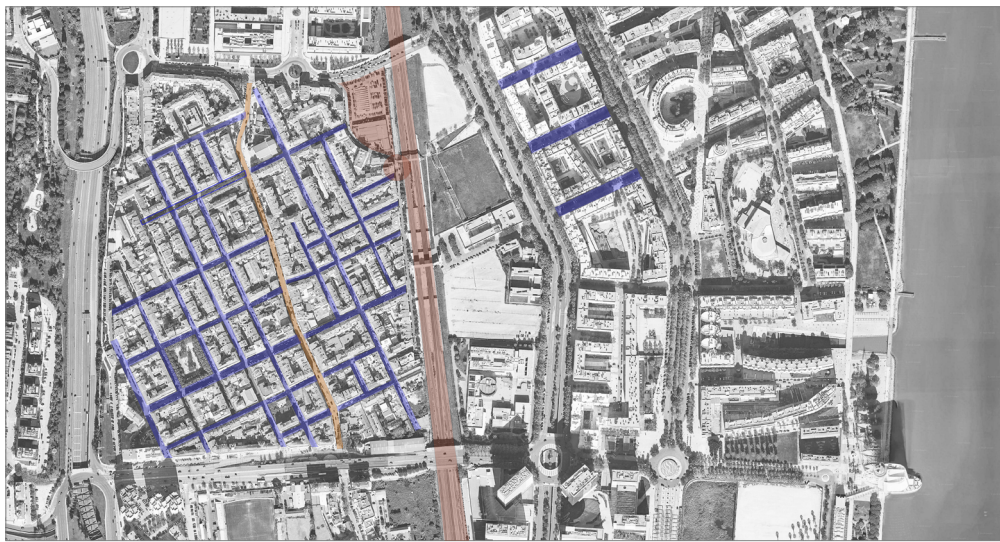


7 - Zona do Mercado Municipal de Moscavide



5 - Praceta José Augusto Gouveia





Moscavide, a sua malha hipodâmica e as afgrilidades a trabalhar no projeto



Moscavide, as suas barreiras físicas e os cheios e vazios



Planta Silva Pinto 1910 - Maioria do território ocupado com terrenos agrícolas



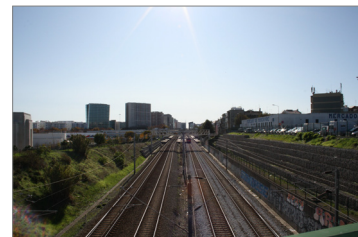
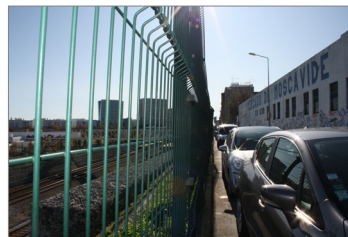
Planta Silva Pinto 1950 - Surgimento do bairro da Encarnação



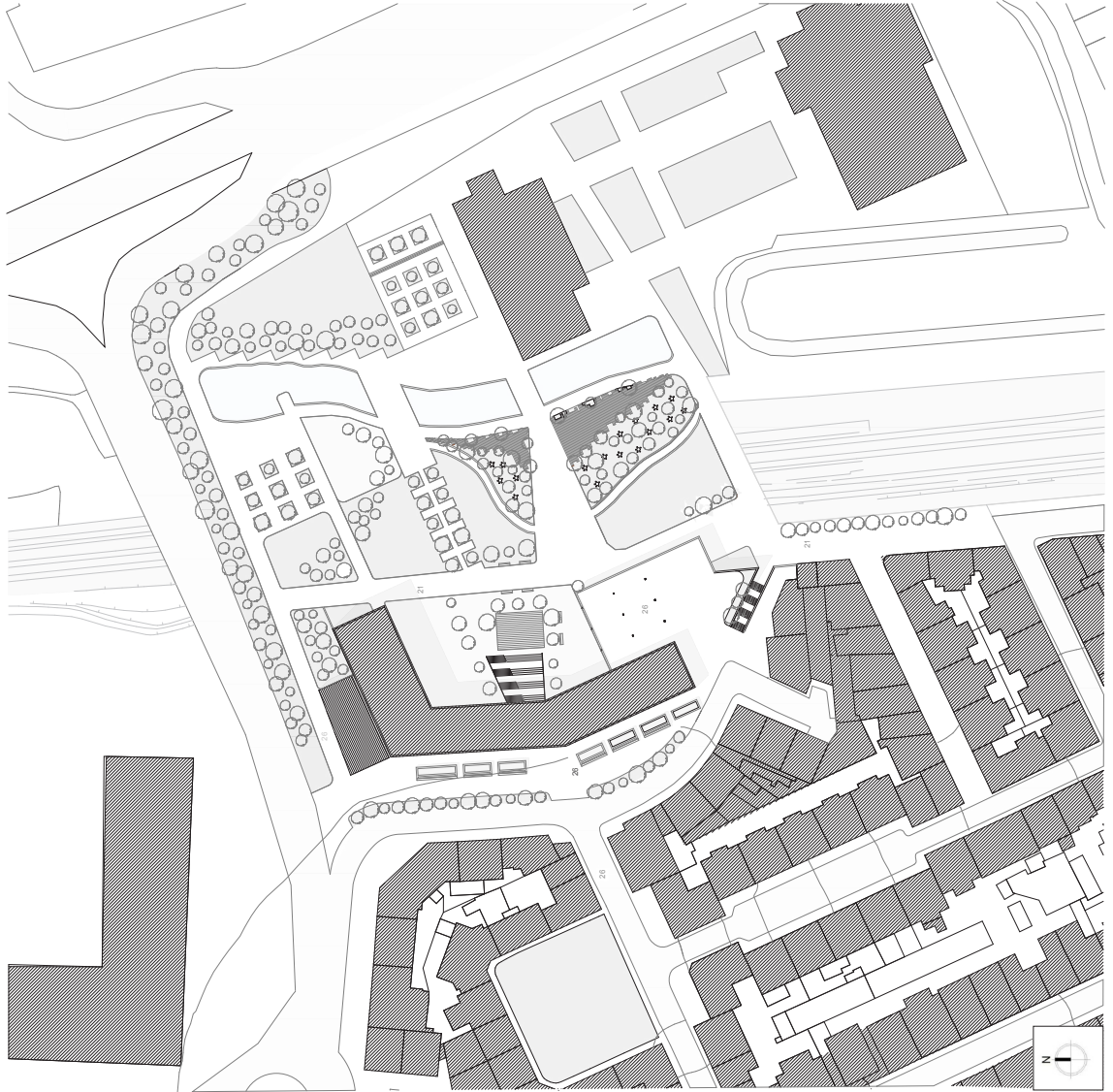
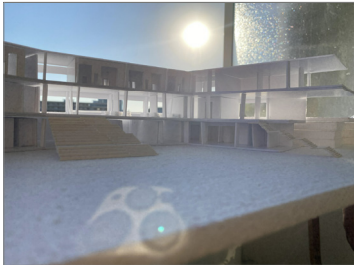
Planta Silva Pinto 1970 - Estabelecimento da malha urbana e surgimento de Chelas e Olivais Norte e Sul



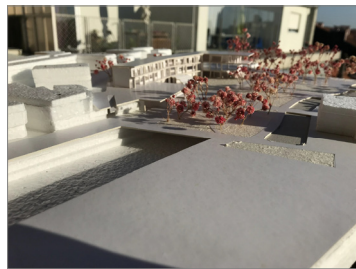
Planta atual - Vista aérea



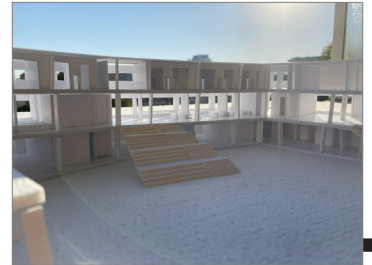


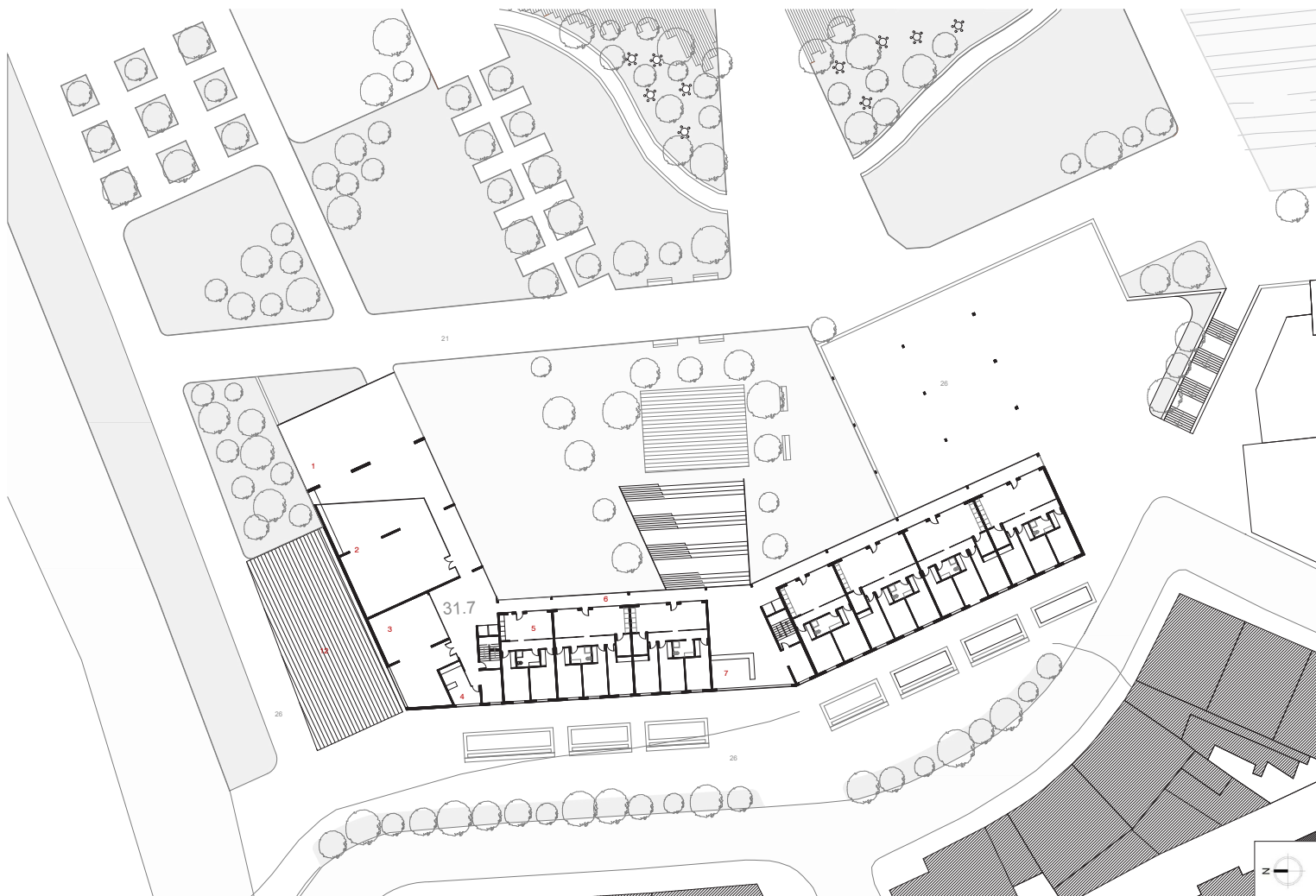


O Gesto Urbano - Escala 1:500



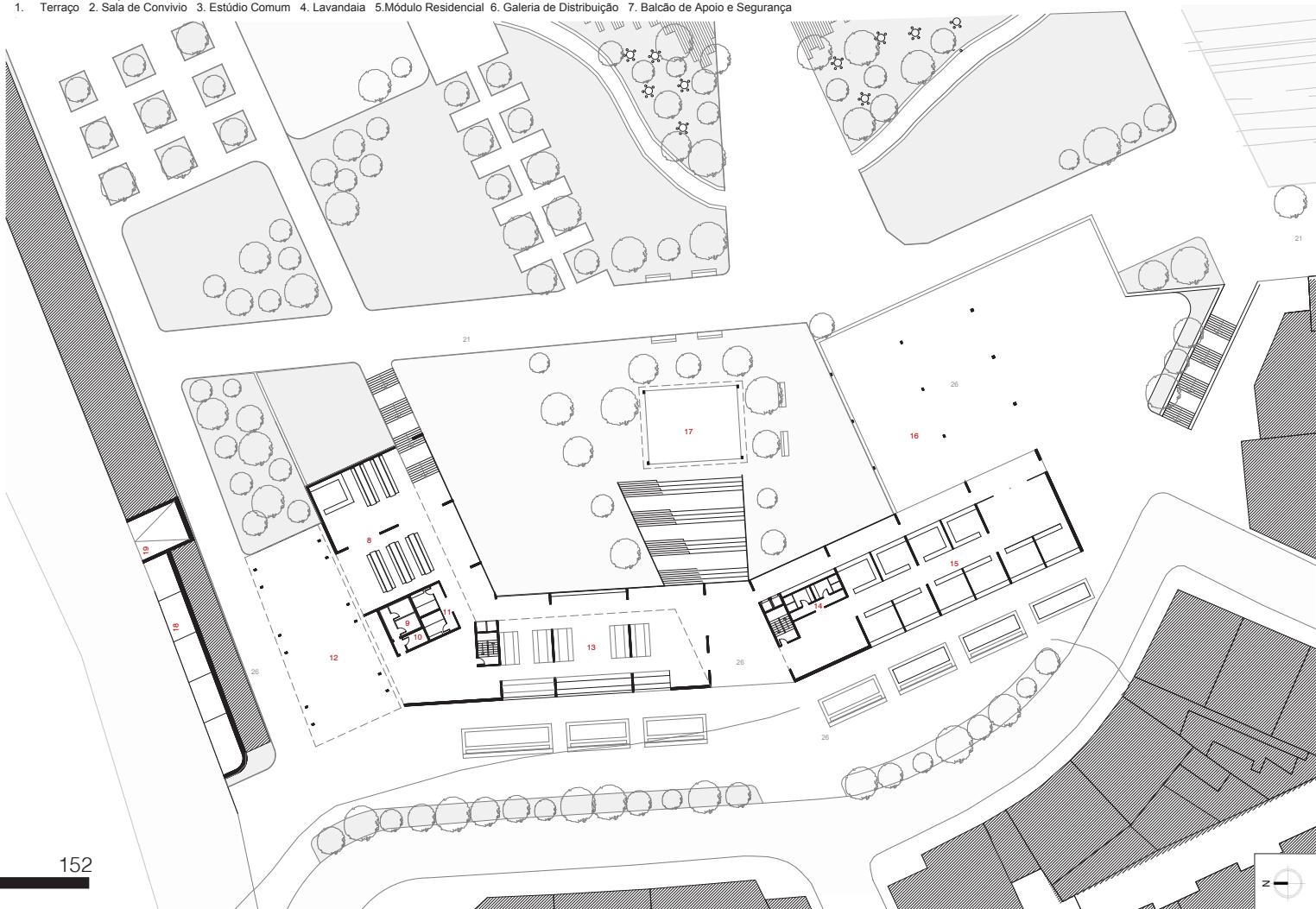
O Jardim promotor do encontro e interação





Planta da Residência para Artistas - Piso 1 - Escala 1:200

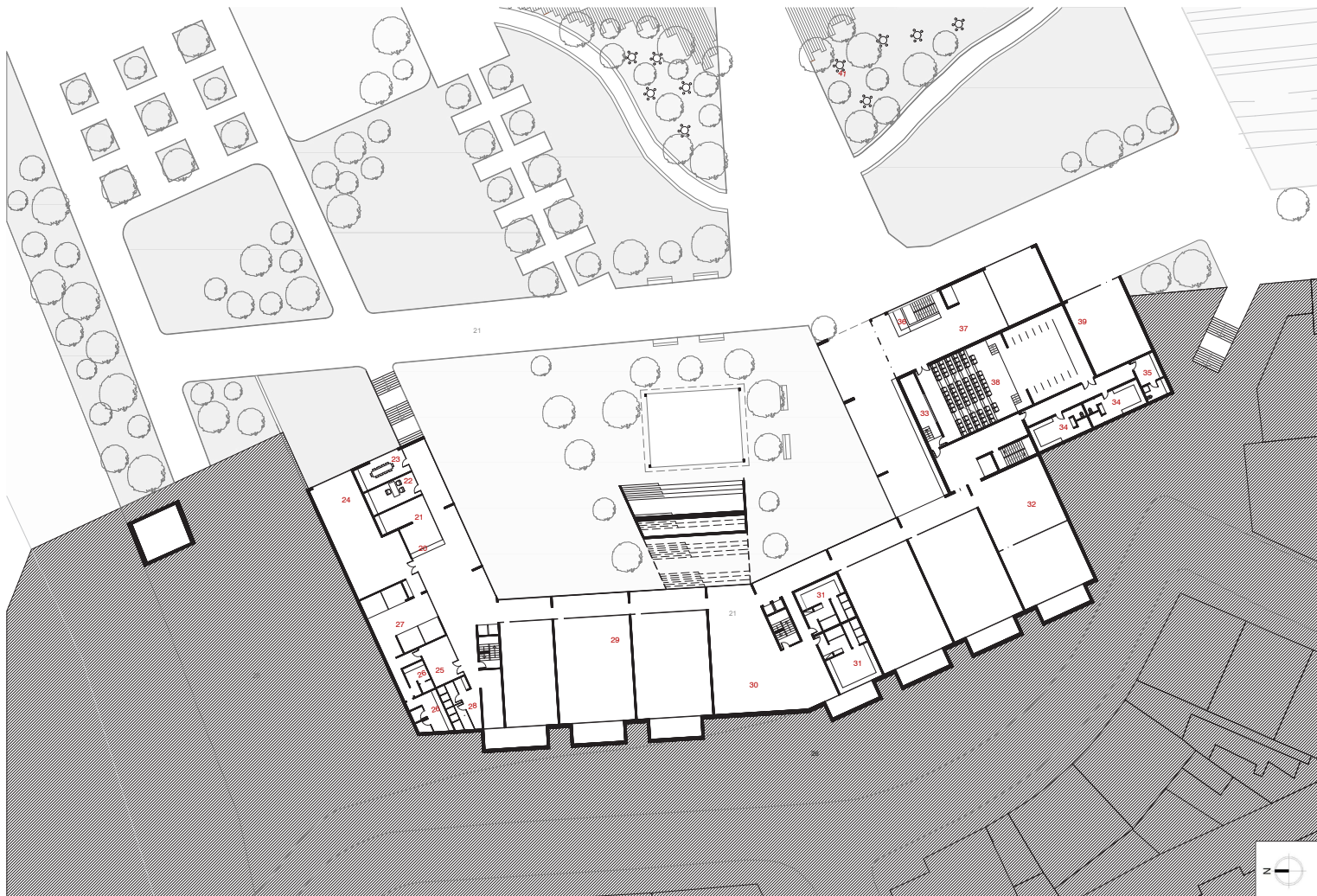
1. Terraço 2. Sala de Convívio 3. Estúdio Comum 4. Lavanda 5. Módulo Residencial 6. Galeria de Distribuição 7. Balcão de Apoio e Segurança



Planta do Mercado - Piso 0 - Escala 1:200

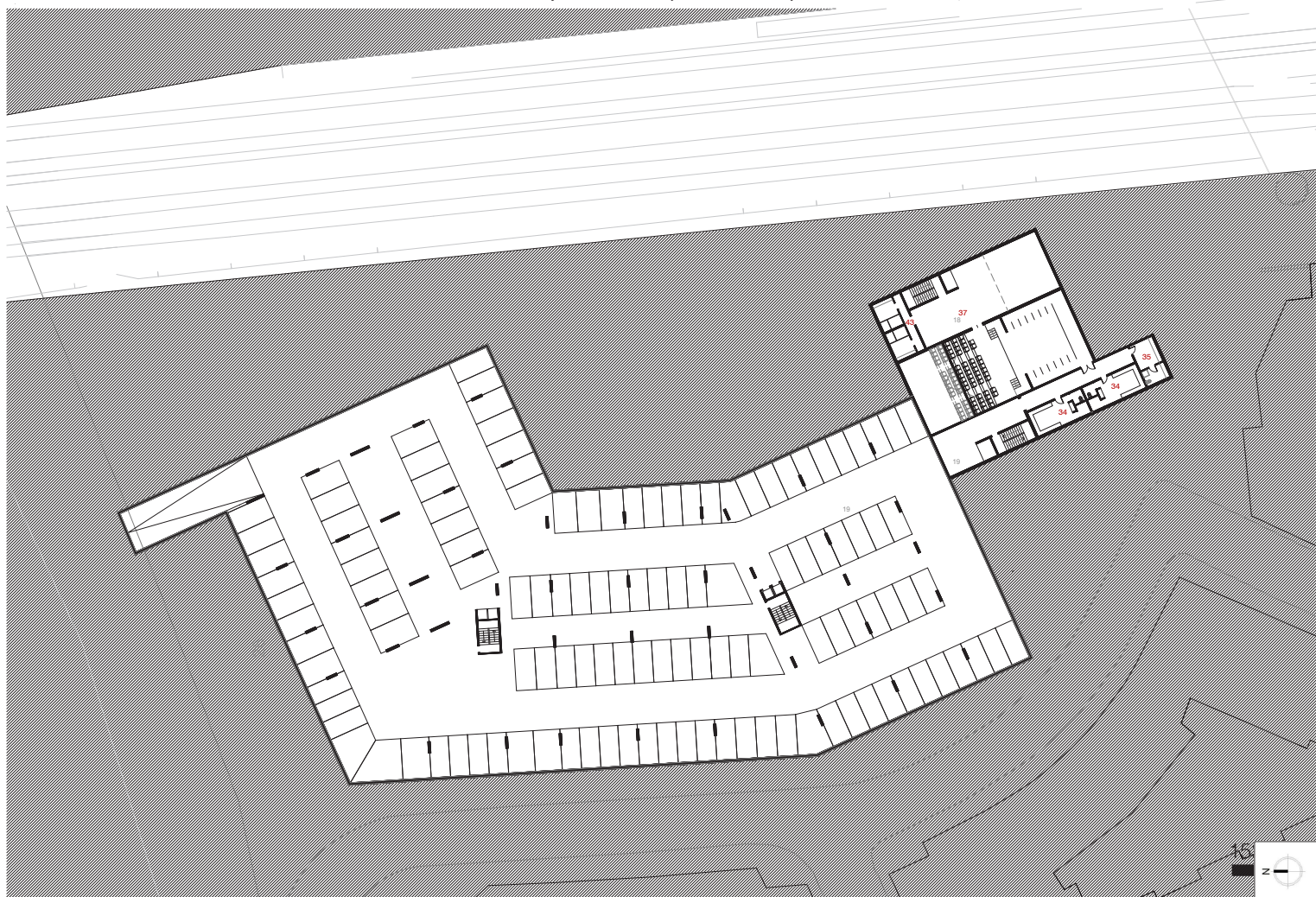
8. Zona de Convívio 9. Compartimentos Refrigerados 10. Arrumos 11. Sanitários 12. Zona Exterior para Extensão do Mercado 13. Mercado Tradicional 14. Sanitários 15. Mercado Urbano 16. Esplanada 17. Auditório Exterior 18. Zona de Cargas e Descargas 19. Entrada do Parque de Estacionamento





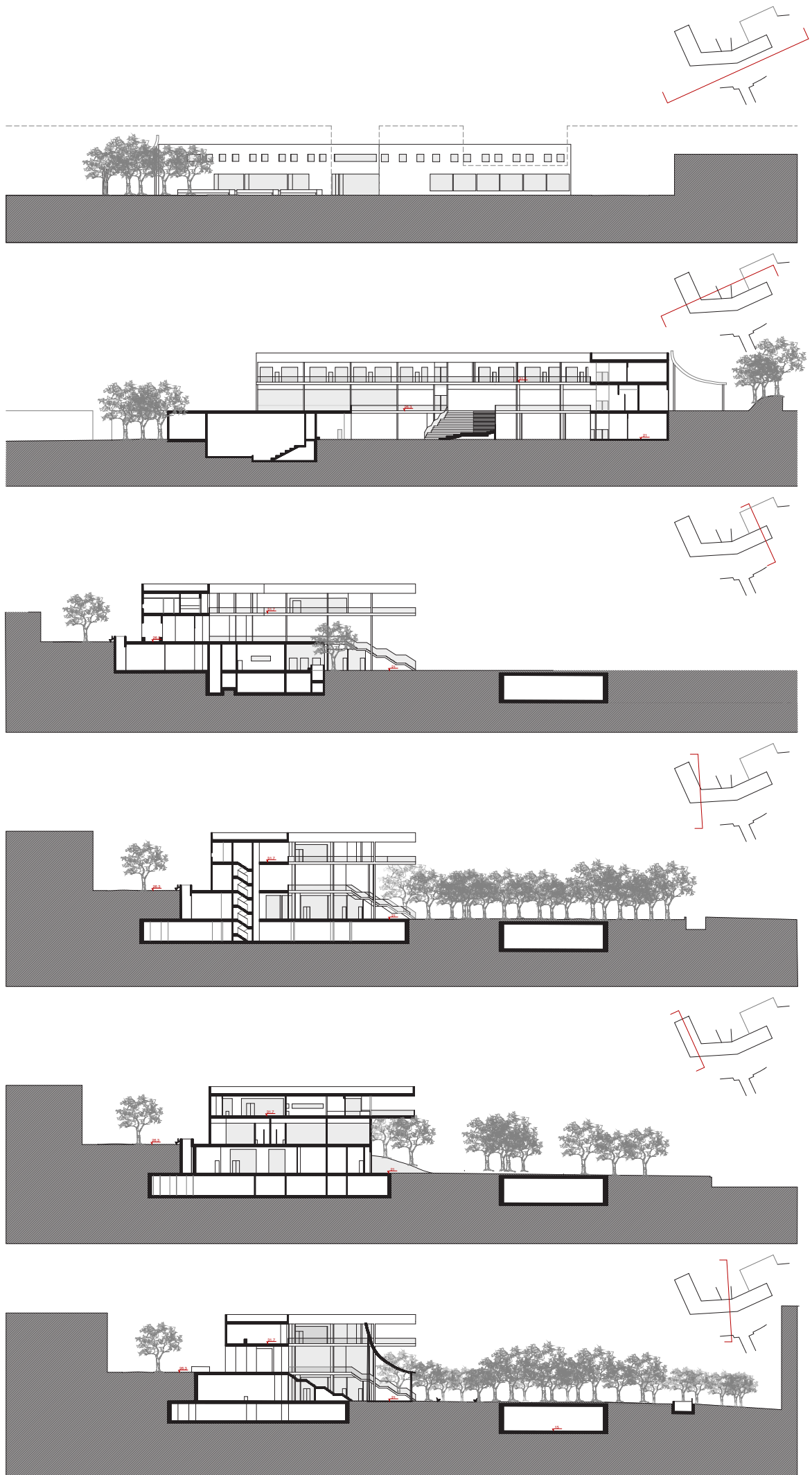
Planta Centro de Artes Performativas - Piso -1 - Escala 1:200

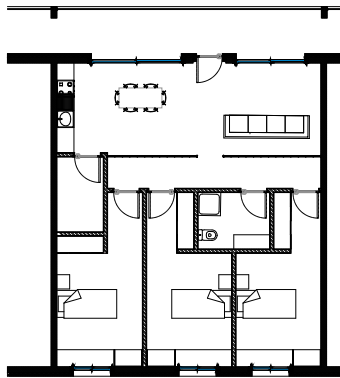
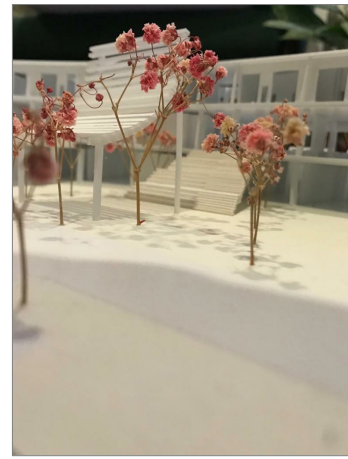
20. Balcão de Recepção 21. Zona administrativa 22. Gabinete da Direção 23. Sala de Reuniões 24. Ginásio 25. Recepção Massoterapia 26. Balneários 27. Consultório Massoterapia 28. Sanitários 29. Estúdios 30. Zona de Aquecimento 31. Balneários 32. Atliêr Oficina 33. Sala Técnica 34. Balneários Coletivos 35. Balneário Solista 36. Recepção e Bilheteira 37. Foyer 38. Plateia 39. Loja Social 40. Ginásio Exterior 42. Zona de Mesas 42. Deck



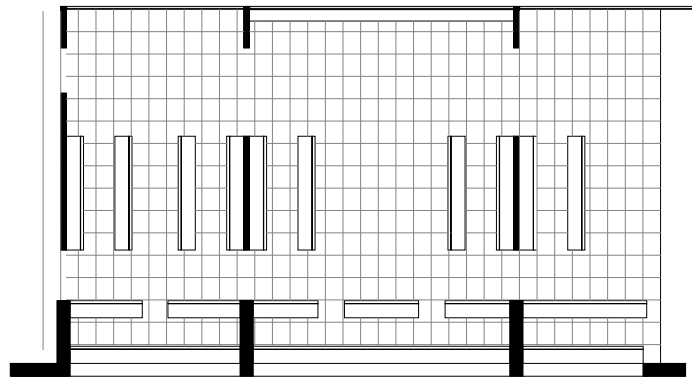
Planta Estacionamento - Piso -2 - Escala 1:200

43. Sanitários

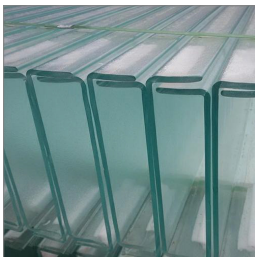




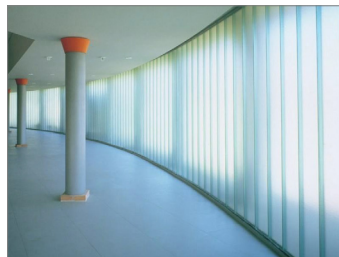
Módulo habitacional da Residência para Artistas - Escala 1:50



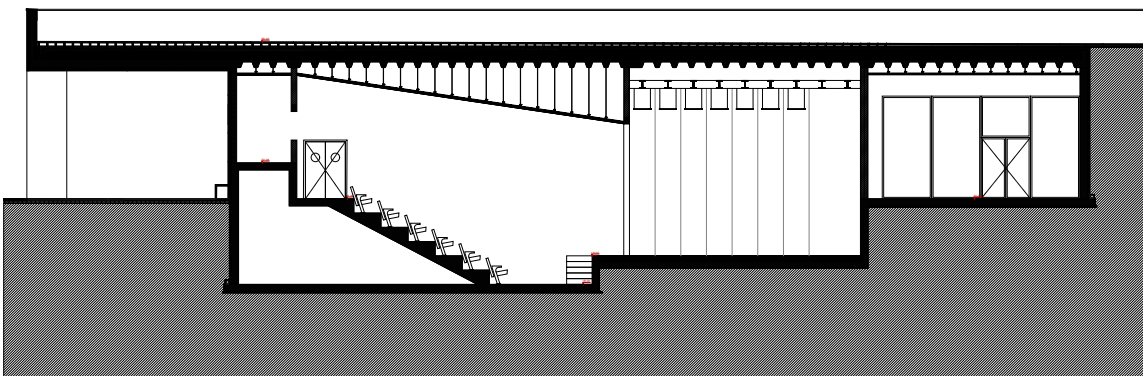
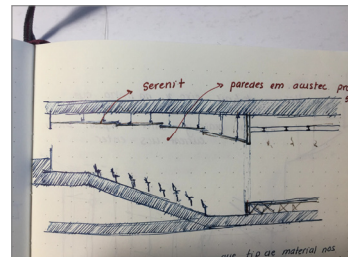
Módulo de bancas do Mercado tradicional - Escala 1:50



U Glass - Módulos de vidro

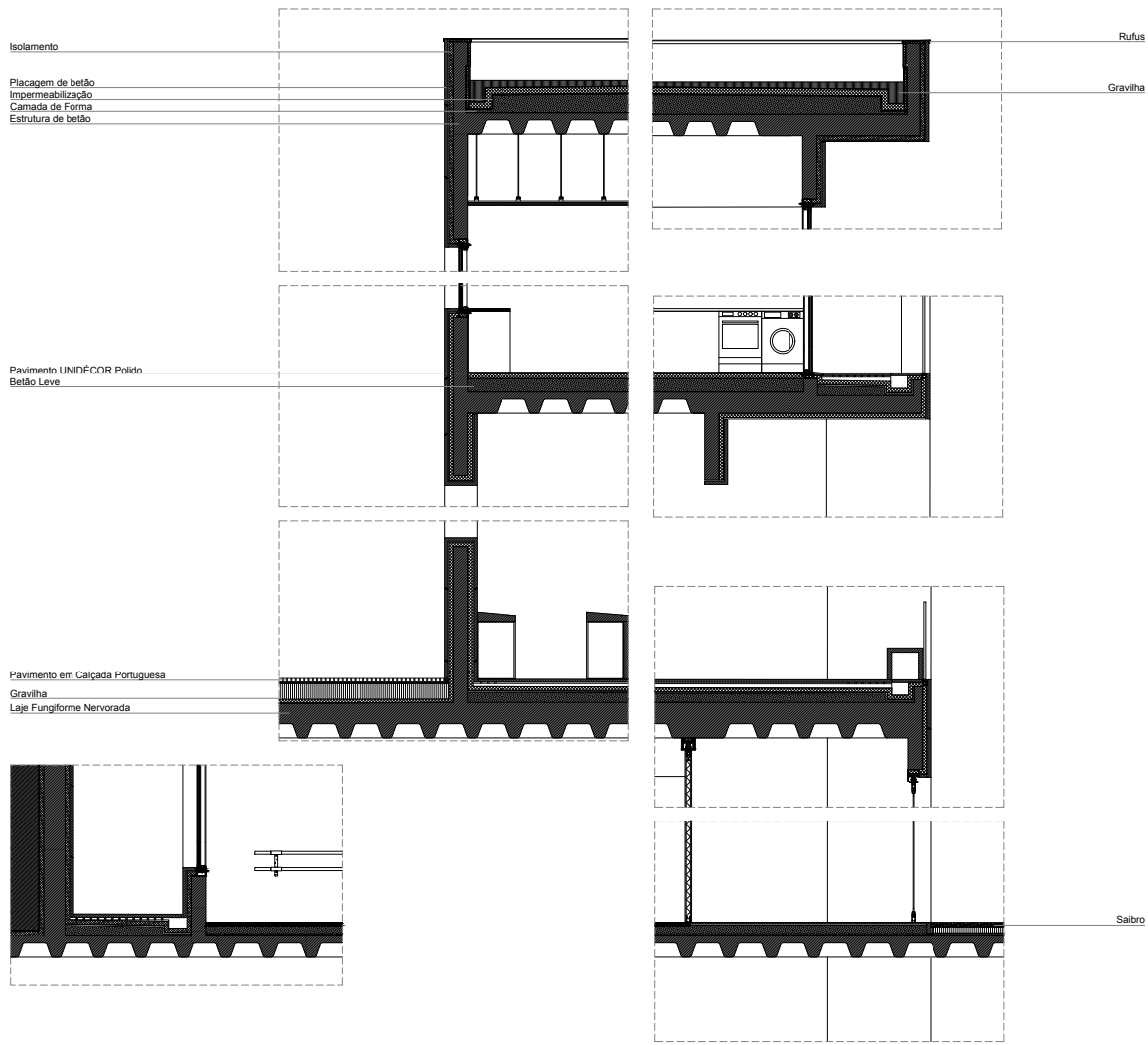


U Glass - Exemplo de aplicação

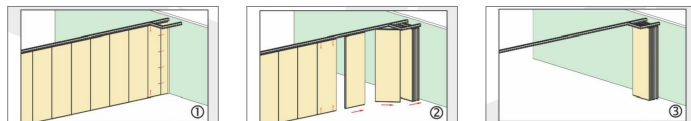


Corte pelo Auditório Interior - Escala 1:50

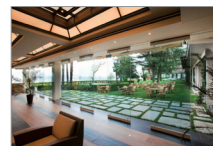




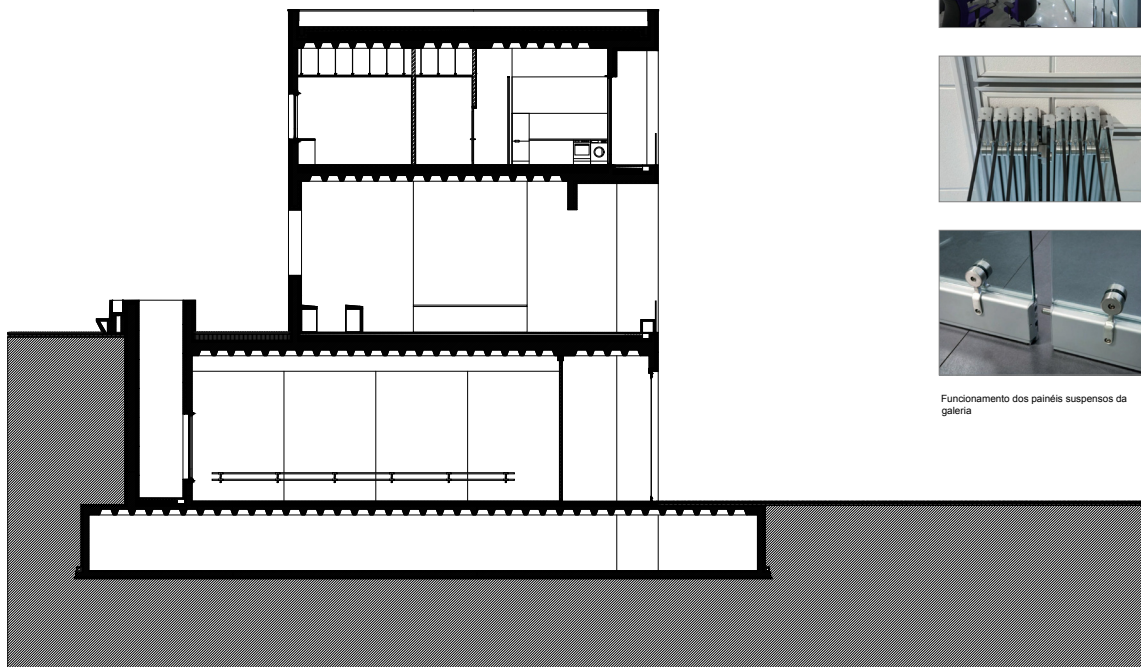
Corte Construtivo - 1:20



Funcionamento dos painéis suspensos dos estúdios



Funcionamento dos painéis suspensos da galeria



Corte transversal - Escala 1:50







